

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Bc. Sarah Baroni

**Lyrická linie sicilských prozaiků 20. století. Mytický realismus Elia
Vittoriniho a jeho pokračování v dílech Bufalina, Bonaviriho a Consola**

Lyrical line of the Sicilian prose writers of the 20th century. Mythical realism of
Elio Vittorini and its continuation in works by Bufalino, Bonaviri and Consolo

Poděkování:

Chtěla bych poděkovat především PhDr. Mgr. Alici Flemrové, Ph.D. za nesmírnou vstřícnost, trpělivost a cenné rady, které mi při vedení této práce věnovala. Dále bych ráda poděkovala své rodině za trvalou podporu při mém studiu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 3. ledna 2018

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky):

Mýtus, realismus, lyrická próza, Sicílie, Elio Vittorini, Vincenzo Consolo, Giuseppe Bonaviri, Gesualdo Bufalino

Klíčová slova (anglicky):

Myth, realism, lyrical prose, Sicily, Elio Vittorini, Vincenzo Consolo, Giuseppe Bonaviri, Gesualdo Bufalino

Abstrakt (česky)

Cílem této práce je důkladně prozkoumat pojetí mýtu a lyrické tendence v tvorbě Elia Vittoriniho a poté sledovat jejich pokračování v dílech Vincenza Consola, Giuseppa Bonaviriho a Gesualda Bufalina.

Nejprve jsme stručně popsali aspekty mýtického realismu v italské literatuře 20. století a Sicílii jako literární topos. V dalších kapitolách jsme se věnovali jednotlivým spisovatelům, které jsme si nejprve představili v krátkých medailonech, poté jsme přistoupili k analýzám jejich vybraných románů, v nichž jsme akcentovali mýtické prvky, symbolické motivy a tíhnutí jednotlivých autorů k lyrické próze.

V závěru práce jsme komparativně nahlédli výsledky provedených analýz a krátce zhodnotili, jaký je obraz Sicílie, jež z tvorby námi vybraných autorů vystupuje.

Abstract (in English)

The aim of this thesis is to analyse thoroughly the mythical approach and lyrical aspects in the writings of Elio Vittorini and subsequently to find the continuation of these tendencies in works by Vincenzo Consolo, Giuseppe Bonaviri and Gesualdo Bufalino.

At first we briefly described the approach of mythical realism in the Italian and Sicilian literature of 20th century as a literary topos. Afterwards we focused on the individual authors who were already shortly introduced in biographical portraits, then we made the analyses of chosen novels of those four writers where we focused on the mythical and symbolical motives and the lyrical tendencies of their prose.

In conclusion we made a comparative according to the results of our previous analyses and we shortly evaluated the image of Sicily emerging from literary output of those chosen authors.

Obsah

1. Úvod	8
1.1. Mýtický realismus v italské literatuře 20. století a Sicílie jako metafora	9
2. Elio Vittorini.....	12
2.1. Životopis	12
2.2. Conversazione in Sicilia	14
2.2.1. Silvestrova sicilská odysea	15
2.2.2. Mýtický ostrov a alegorické postavy	18
2.2.3. Utěšitelé raněného světa	22
2.2.4. Requiem za vzpomínku	24
2.3. Le città del mondo	26
2.3.1. Otcové, synové a neviditelná města	28
2.3.2. Lesk a bída kurtizán.....	32
3. Gesualdo Bufalino	34
3.1. Životopis.....	34
3.2. Diceria dell'untore.....	35
3.2.1. Obyvatelé zakletého domu	36
3.2.2. Návštěvník ve světě živých	39
3.2.3. Milenci bez zítřka	40
3.2.4. Epilog	41
4. Giuseppe Bonaviri.....	43
4.1. Životopis.....	43
4.2. La divina foresta	43
4.2.1. Stupně metamorfózy.....	44
5. Vincenzo Consolo	47
5.1. Životopis.....	47
5.2. Il sorriso dell'ignoto marinaio.....	48
5.2.1. Freska odcházejícího času	50
5.2.2. Na hraně snu a skutečnosti	51
5.3. Retablo	55
5.3.1. Vyznání jedné vášně.....	56
5.3.2. Rolandovské putování	57
5.3.3. Sicilské kontrasty a intermezzo v Alcamu	61
5.3.4. Zpověď Rosalie a završení cesty	63

6.	Závěr.....	65
7.	Seznam použité literatury:.....	68

1. Úvod

V této práci se budeme snažit nejen o rozklíčování těch nejdůležitějších symbolických prvků a alegorických motivů v jednotlivých dílech Elia Vittoriniho, Gesualda Bufalina, Giuseppa Bonaviriho a Vincenza Consola, ale zároveň se pokusíme o vytvoření co nejplastičtějšího obrazu Sicílie, který je nám danými autory někdy i velmi implicitně předkládán. Všechny čtyři spisovatele sice spojuje fakt, že se na „ostrově“ narodili, avšak každý z nich jeho topos reflektuje zcela originálně.

Úvodní kapitola poslouží krátkému nastínění vývoje mýtického realismu v Itálii, který je spjat především s osobnostmi Elia Vittoriniho a Cesara Paveseho, a posléze provedeme drobný exkurz na pole vybraných kapitol sicílské literatury. Poté se již zaměříme na detailní analýzy vybraných románů. Reprezentativním textem Elia Vittoriniho se pro účely této práce stal především román *Conversazione in Sicilia* z roku 1938, v němž s obzvláštní intenzitou rezonuje motiv cesty a návratu, ale také kniha *Le città del mondo*, která vyšla až po autorově smrti.

Následující části práce budou věnovány rozborům vybraných románů zbylých třech autorů, u nichž budeme sledovat zejména alegorické motivy a lyrické aspekty narace. Gesualdo Bufalino je mistr slova, jenž umně ukrývá syrový prožitek pod nánosy barokizujících vzletných souvětí a jeho román *Diceria dell'untore* je toho nejvýmluvnějším manifestem. Jak se osvětlí v předposlední kapitole, díkce Vincenza Consola je asi nejkomplikovanější ze všech analyzovaných autorů. Consolo totiž děj svých románů často zasazuje do poměrně konkrétních historických souvislostí (jak se ukáže především v rozboru jeho díla *Il sorriso dell'ignoto marinaio*), přičemž právě pluralitou fokalizací a různých textových forem se snaží dílům dodat co největší plasticitu. Zároveň pracuje s intertextualitou a jeho romány jsou plné literárních aluzí.

Na tomto místě bych chtěla předeslat, že Giuseppe Bonaviri zapadá do námi sledované koncepce tematik spíše okrajově, a proto mu bude věnován o něco menší prostor. V analýze díla *La divina foresta* se ale pokusíme obsáhnout důležitá specifika jeho tvorby, která posléze zasadíme do širšího kontextu práce.

Na závěr pak zhodnotíme výsledky dílčích analýz a nahlédneme je komparativně. Současně se také budeme snažit vystihnout co nejautentičtější obraz Sicílie, jež z tvorby námi vybraných autorů vyvstává.

1.1. Mýtický realismus v italské literatuře 20. století a Sicílie jako metafora

Pojem mýtu se v italské literatuře vždy tradičně pojil s pevnými fundamenty antického dědictví. Definitivní oproštění od zvěčnělého obrazu bájných arkadických míst předznamenal až nástup nového a neotřelého pojetí mytologie vyrůstající ze zcela odlišného podhoubí.

V meziválečném období totiž italské literáty uchvátil mýtus „nové“ Ameriky, o jehož rozšíření se zasloužili prostřednictvím své překladatelské činnosti především Elio Vittorini a Cesare Pavese. Představili italskému publiku texty Walta Whitmana, Wiliama Faulknera, Edgara Allana Poea a mnoha dalších. Za nejpřitažlivější aspekt nové americké mytologie lze označit právě fakt, že nebyla zatížena žádnou minulou tradicí, a to jak v dobrém, tak špatném slova smyslu. Amerika z tohoto pohledu působila dojmem panenského území, které teprve čeká na to, až mu někdo vtiskne pevné obrysy. Antický obraz rajských zahrad s nymfami a satyry v té době již nemohl zdát překonanějším a italská literatura stanula na prahu přelomové metamorfózy pramenů své mytologie. K výstižné charakterizaci této přeměny pak zcela postačí shrnout nejdůležitější motivy, které se v emblematických dílech italského mýtického realismu objevují. Jedná se především o motiv podvědomého návratu ke kořenům, přítomnost archetypálních postav, topos venkova jako prvotně autentického prostoru. Protagonisté se, hnáni spíše instinktivní než vědomou nutností, vracejí do svých domovských krajů, ale ne vždy tam naleznou to, co hledají. Tyto motivy rezonují s obzvláštní intenzitou v některých románech Cesara Paveseho, z nichž jmenujme například *Paesi tuoi*, kde mýtických konotací nabývá autorův rodný kraj Langhe. Jeden z kmenových textů italského mýtického realismu představuje bezesporu také Vittoriniho *Conversazione in Sicilia*, která ještě bude předmětem důkladné analýzy.

Obraz Sicílie v moderní literatuře lze označit za jakousi mozaiku tvořenou rozličnými úlomkami její literární tradice. Dá se říci, že topos Sicílie byl v literatuře odjakživa zobrazován spíše v realistickém klíči. To platí především pro Vergovy a Capuanovy veristické portréty ukazující „ostrov“ v celé jeho bídě, ale také pro antihistorické romány Pirandella, De Roberta a dalších, z nichž zase vysvítá, že historické změny vlastně Sicílii nikdy nic dobrého nepřinesly. Právě snaha o reflexi aktuálních problémů a tematik, která se lineárně táhne historií sicílské literatury až dosud, tak trochu odsouvá na okraj tvorbu lyričtějšího charakteru. Ostatně ani žádný z námi analyzovaných autorů by se nedal považovat za jednoznačně lyrický typus, ba naopak. Například Vittorini a Bonaviri mají na svém literárním kontě slušný realistický incipit, o čemž se budeme moci blíže přesvědčit v biografických medailonech. Bufalino a Consolo pak byli značně ovlivněni osobností Leonarda Sciasci¹, jenž na Sicílii nahlížel jednak vysoce aktuálním a angažovaným prizmatem, ale stejně tak dokázal zachytit její metaforičnost. Právě on dokázal snad nejtrefněji popsat naturel Sicilanů, v němž se snoubí věčná, historicky podmíněná nespokojenost a letargická neochota cokoliv měnit s jistou dávkou mazanosti a uzavírání se do utajených společenství. Obraz Sicílie jako onoho tradovaného „městečka Palermo“, kde mafií ovládaná společnost dělá, že nevidí a neslyší, i když se jí zločiny odehrávají přímo před očima, se pak v plném světle ukazuje v jeho románech *Il giorno della civetta* (Den sovy, česky 1964) a *A ciascuno il suo* (Každému co jeho jest, česky 1968). Zcela specificky na sicílské literární scéně působí Vitaliano Brancati², který zahajuje svou spisovatelskou dráhu na počátku 40. let. Zčásti sice jeho dílo jednoznačně reflektovalo aktuální dějinnou dobu, ale na tomto substrátu se mu podařilo stvořit mikrosvět subtilních postav, jež se z nějakého důvodu vymykají pečlivě zakořeněným stereotypům. Mýtus „gallismu“, tedy obraz muže jako pána tvorstva oplývajícího maskulinitou, Brancati boří románem *Il bell'Antonio* (Krásný Antonio) z roku 1949. Protagonistou tohoto díla je nejatraktivnější muž ve městě, k němuž všichni nekriticky vzhlíží, ovšem to ještě netuší, že krásný Antonio je impotentní. Jeho příbuzní jsou z toho zdrceni, avšak ne ze soucitu k němu samotnému, ale kvůli tomu, co by tomu řekli lidé. Téma maloměstské pseudomorálky v kontrastu s postavami, jež se jí vymykají, pak v Brancatiho díle rezonuje i nadále.

Jak již bylo předesláno výše, obraz Sicílie, jež nám předkládají emblematické texty její literární tradice, už z podstaty nemůže mít homogenní podobu. Dal by se označit spíše za

¹ Čerpáno z: <http://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-sciascia/>

² Čerpáno z: <http://www.treccani.it/enciclopedia/vitaliano-brancati/>

koláž různých vlivů, tradic a imaginací, které však hluboko pod povrchem skrývají jistou univerzální platnost.

2. Elio Vittorini

2.1. Životopis

Elio Vittorini se narodil 23. července 1908 v Syrakusách jako první ze čtyř dětí v rodině železničáře Sebastiana Vittoriniho a Lucie Sgandurry. Díky otcově profesi se rodina neustále stěhovala z místa na místo a do Syrakus se vracela pouze na prázdniny. Již od dětství Vittorini touží po dálkách a objevování nových míst, cožž vyústí v několik útěků z domova. Otec si z něj přeje mít účetního, avšak pro studia tohoto typu nejeví Vittorini sebemenší nadšení. V roce 1922 se dokonce přidává ke skupině syrakuských anarchistů a o rok později se účastní protestních stávek proti Gentileho školské reformě³, kvůli čemuž je vyloučen. Své studium pak již nikdy nedokončí. Sicílii opouští definitivně v roce 1924 a na kontinentu se živí dělnickými profesemi. Ke světu literatury má nicméně nakročeno již tehdy, a to i díky přátelské korespondenci se spisovatelem Curziem Malapartem. Tomu posílá své první drobné literární počiny, které pak na jeho popud vycházejí mezi lety 1927-1958 v časopise *Conquista dello Stato*. V té době se také žení s Rosou Quasimodo, sestrou básníka Salvatora, která mu později porodí syny Giusta a Demetria. S manželkou odjíždí za do Gorizie, kde spolupracuje na stavbě mostů.

Na sklonku 20. let začíná spolupracovat s časopisem *Solaria* a krátce na to mu na stránkách periodika *Italia letteraria* vychází článek, v němž obviňuje italskou literaturu z provincialismu a vyzývá k nutnosti psát více „evropsky“. Na počátku 30. let se stěhuje do Florencie, kde získává práci v redakci *Solarie*. Začíná také s překlady z anglického jazyka, který se coby autodidakt naučil. Po těžké otravě olovem musí opustit svou zaměstnání korektora a překlady se stávají jeho hlavním zdrojem obživy (do italštiny překládá například Defoeův *Deník morového roku*, Poeovy *Příběhy Arthura Gordona Pyma* nebo Galsworthovu *Ságu rodu Forsytů*). Pracuje také na souborné edici zahrnující texty významných amerických autorů, k níž píše rozsáhlou předmluvu. Antologie s názvem *Americana* sice v roce 1942

³ Reforma, kterou sám Mussolini nazval „nejfašističtější ze všech reforem“, měla za cíl italské školství co nejvíce unifikovat v souladu s croceovským idealismem a fašistickou ideologií. Viz: http://www.treccani.it/enciclopedia/la-riforma-gentile_%28Croce-e-Gentile%29/

spatřuje světlo světa, ovšem to už je Vittorini v politické nemilosti a všechny jeho zásahy do textu fašistická cenzura eliminuje.

V roce 1931 Vittorinimu na stránkách časopisu *Solaria* vychází soubor povídek s názvem *Piccola borghesia* (Maloměšťáci) a o dva roky později se tamtéž dostává do křížku s fašistickou cenzurou kvůli románu *Il garofano rosso* (Červený karafiát, česky 1977), jenž optikou dospívajícího chlapce Alessia líčí vzestup fašismu v zemi a zároveň sleduje protagonistovu milostnou iniciaci, což se také stane záminkou k zákazu díla. Na ploše stejnojmenného časopisu pak slaví úspěch s jedním ze svých nejslavnějších románů s názvem *Conversazione in Sicilia* (Sicilské táčky, česky 1948), v němž rezonuje mýtus návratu do rodného kraje. Topos Sicílie a lyričtější poloha Vittoriniho narace pak nalezne své pokračování o deset let později v díle *Le donne di Messina* (Messinské ženy) z roku 1949, a poté v nedokončeném a románě *Le città del mondo* (Města světa), na němž bude Vittorini pracovat až do své smrti.

Co se týče politického přesvědčení, Vittorini se považuje za stoupence levicové odnože fašismu, ovšem staví se proti jakékoliv formě útlaku a cenzury. Své postoje ale přehodnotí v roce 1936, kdy vypuká občanská válka ve Španělsku. Vittorini se hlasitě zastává tamních republikánů, následkem čehož se mu dostane vyloučení z fašistické strany. V té době píše román *Erica e i suoi fratelli* (Erica a její bratři), v němž je dívčí protagonistka nucena živit sebe i svou rodinu prostitucí; toto dílo však nikdy nedokončí.

Po začátku druhé světové války se od fašismu definitivně odklání, sbližuje se s komunistickou ideologií, v utajení vstupuje do Italské komunistické strany a zapojuje se do odbojového hnutí. Z jeho zkušeností s prostředním odboje pramení inspirace k napsání románu *Uomini e no* (Lidé a nelidé), který publikuje hned v roce 1945. Současně také zakládá časopis *Il Politecnico*, který bude fungovat další dva roky.

Skvělou kariérní příležitost pak Vittorini dostává na začátku 50. let, kdy mu milánský nakladatel Giulio Einaudi nabízí, aby se podílel na kompilaci ediční řady s názvem *I Gettoni*, čehož se Vittorini zhostí s velkou radostí. Na stránkách této edice pak díky němu spatřují světlo světa díla Itala Calvina, Beppeho Fenoglia, Anny Marie Ortese a mnoha dalších. Zajímavou perličkou je, že odmítl publikovat Lampedusův antihistorický román *Il Gattopardo* (Gepard, česky 1963), který poté vyjde z iniciativy Giorgia Bassaniho a stane se jedním z kmenových textů italské literatury. V této životní etapě již Vittoriniho sympatie ke komunismu opadají, zčásti kvůli osobě Stalina, ale také kvůli rigidnímu a nesmlouvavému

postoji komunistické nomenklatury, jenž znemožňoval jakýkoliv konstruktivní dialog. Proto se na sklonku 50. let přiklání k radikálnímu křídlu socialistů. Stává se dokonce předsedou Radikální strany, která se utvořila ze silně levicové odnože italských liberálů. V roce 1963 Elio Vittorini onemocněl rakovinou žaludku a přestože počáteční léčba dopadla relativně úspěšně, choroba znovu udeřila o dva roky později, tentokrát bohužel ještě agresivněji. V roce 1966 Elio Vittorini v Miláně vážné nemoci podlehl. Jeho ostatky odpočívají na hřbitově v lombardském městečku Concorezzo nedaleko Milána.

2.2. Conversazione in Sicilia

„Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa Conversazione non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela. Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia.“⁴

„Abych předešel nedorozuměním a mylným výkladům, předesílám, že stejně jako i protagonista této Konverzace není autobiografický, tak i Sicílie, jež ho obklopuje a doprovází, je Sicílií pouze náhodou; jenom proto, že jméno Sicílie mi zní lépe než třeba Persie nebo Venezuela. Ostatně si myslím, že všechny rukopisy bývají nalezeny v lahvi.“⁵

Těmito slovy v úplném závěru románu Vittorini dokonale vystihuje samotnou esenci díla, které již v době svého vydání vyvolalo mimořádný ohlas a ruku v ruce s ním i množství interpretací. Abychom se ale mohli pustit do analýz jednotlivých motivů a specifických knihy, nesmíme v žádném případě opomenout úsek historie, v němž spatřila světlo světa.

Jak již bylo nastíněno výše, první část románu je publikována v dubnu roku 1938 na stránkách florentského časopisu *Letteratura*, kde na pokračování vychází až do dubna 1939.

⁴ VITTORINI, Elio. *Le opere narrative*, volume I. (a cura di Maria Corti). Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1974, str. 710

⁵ Tamtéž, vlastní překlad. (Přestože kniha do češtiny přeložena byla, rozhodla jsem se pro účely této práce k vybraným ukázkám pořídit překlady vlastní).

Fašismus v Itálii je v té době samozřejmě již plně ukotven a nenechává nikoho na pochybách, že se se svými odpůrci dokáže nemilosrdně vypořádat. Občanská válka ve Španělsku se zmítá v poslední agónii, avšak Evropa zřetelně stojí na prahu konfliktu, který má s sebou odnést do nenávratna celou jednu epochu. V této pohnuté době ožívá v italské literatuře coby výraz revolty proti fašistickému maloměšťáctví a šosáckému pojetí kultury mýtus návratu ke kořenům, motiv cesty jako nekončící odysey, jež je sama o sobě prostředkem k životní katarzi, topos venkova jako autentického a ničím nepřikrášleného prostoru. Pro příklad si zde uveďme spisovatele Cesara Paveseho, v jehož vybraných dílech tyto tendence rezonují s obzvláštní intenzitou, a to především v románě *Paesi tuoi* (Tvé kraje) z roku 1941, v němž se bezprizorní protagonista po propuštění z vězení vydává po boku svého souputníka do jeho rodných krajů. Konfrontace s mýtickým nádechem krajiny, setkání s archetypálními postavami a primordiální zhoubná posedlost, jež se line pod povrchem narace, se z tohoto úhlu pohledu jeví až emblematicky.

Tento návrat k mýtu je však také podmíněn vlivem „nové“ americké literatury, kterou Vittorini (a také Pavese) hojně překládal. Již od začátku druhé světové války Vittorini pracoval na antologii vybraných amerických textů, k níž pořídil i rozsáhlou předmluvu. Antologie však kvůli fašistické cenzuře vyšla až v ruce 1942 a všechny Vittoriniho zásahy z ní byly vyškrtnuty. „Nová“ americká mytologie totiž byla zcela oproštěna od antické tradice, jejíž paradigmata v Itálii tak pevně zakořenila. Amerika ale naproti tomu představovala panenský svět, jakýsi nepopsaný list, kde může všechno začít úplně od začátku. Tento mýtus idealizované absolutní svobody pak nesporně kontrastoval s dusnou atmosférou nastupujícího fašismu v zemi. A právě z toho pramení ona novátorská naléhavost nehledat už mytičnost v bájných Arkádiích, které jsou vlastně také pouze uměle stvořeným, fiktivním krajem, nýbrž pátrat po jakési prvotní a univerzální podstatě světa, z něhož jsme reálně vzešli. Tato pak snaha bezesporu dotváří podhoubí, z něhož román *Conversazione in Sicilia* vznikl.

2.2.1. Silvestrova sicilská odysea

Narace se formálně člení do 49 kapitol rozličné délky, které jsou sdruženy v pěti oddílech a epilogu. Vypravěčem a zároveň protagonistou je bezmála třicetiletý typograf Silvestro, jehož život jednoho dne zčistajasna zaznamená podivný obrat. Po logické příčině jeho náhlé proměny by se ale pátralo poměrně těžko; objektivně se nestalo vlastně nic, přesto Silvestro

cítí, jako by svůj život vůbec nepoznával, stal se sám sobě cizincem. Své pocity si identifikuje jako *astratti furori*, tedy záchvaty jakéhosi neklidu. Stane se zvláště roztěkaným a nedokáže se na nic soustředit, ničím si není jistý a připadá mu, jako by snad ani nikdy nic neprožil, jako by jeho dosavadní existence znamenala pouhý mlhavý stín. Současně s tím upadá do absolutní letargie, kdy mu na ničem nezáleží, po ničem netouží, na setkáních s přáteli mlčí s hlavou sklopenou, je mu jedno, že mu zatéká po cestě domů do bot, nezajímá ho, že na něj doma čeká žena.

Jakkoli se skutečné důvody jeho stavu nedají určit již z podstaty zcela konkrétně, jisté vysvětlení čtenáři Silvestro poskytuje již v úvodu: za příčinu svého neklidu sám označuje fakt, že si uvědomil *ztracenost lidského pokolení*. Přestože se to celé může jevit příliš abstraktně, interpretační klíč se však nabízí. Ač je Silvestro jako typograf v přímém kontaktu se slovy, nedokáže už vnímat jejich smysl, v jeho očích nejsou písmena schopna reprodukovat obraz reality, jež se za nimi skrývá. I vážné a drastické zprávy v novinách ho nechávají chladným, neboť jsou pro něj pouhými bezobsažnými řadami liter:

„Silvestro, ingegnere di pensieri altrui non autentici, si trova ormai, nei confronti delle parole, in una condizione agghiacciante: non crede più alla loro capacità di istituire un rapporto autentico tra io-coscienza e mondo, e, sotto il peso del montante disgusto per il loro carattere violentemente falso e astratto rispetto al dramma universale della guerra e della morte scatenate in Europa, non le legge più.“⁶

„Silvestro, inženýr cizích neautentických myšlenek, nyní zaujímá tvář v tvář slovům děsivý postoj: už nevěří v jejich schopnost zprostředkovat autentický vztah mezi osobním uvědoměním a světem, a pod tíhou vzrůstajícího znechucení z jejich ostře falešné a abstraktní podstaty vzhledem k všeobecnému dramatu války a smrti, jež v Evropě běsní, už je nečte.“

Z tohoto výstižného popisu vysvítá, kde lze hledat původ Silvestrovy podivné existenciální úzkosti, jež jde ruku v ruce s jeho netečností vůči okolnímu světu a především vůči zprávám, které se z něj valí. Musíme totiž mít na zřeteli, o jaký druh zpráv vlastně jde. Jak již byl řečeno výše, historický kontext, v němž Vittorini *Conversazione in Sicilia* psal, tvoří právě vrcholící občanská válka ve Španělsku a vyhrocující se situace v předválečné Evropě. Když si toto uvědomíme, rázem ona deklarovaná *ztracenost lidského pokolení* začíná nabývat jasnějších kontur. Uplynulo pouhých dvacet let od největšího a nejničivějšího ozbrojeného

⁶ CATALANO, Ettore. *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*. Bari: Progedit, 2007, str. 101

konfliktu v dějinách, ale Evropa se již opět zmítá v násilném běsnění a vůdčí politické postavení zaujímají nenávislné totalitní ideologie, jež nemilosrdně perzekvují své oponenty. Silvestrovy *astratti furori* mohou být mimo jiné i ozvěnou podvědomě ztracené víry v humanitu, vizí světa, jenž se nepoučil z předchozích chyb, zaslepenost lidí, kteří ztratili soucit s druhými a propadli jednoduchým řešením. A zprávy v novinách, ať by byly sebedrastičtější, pak jen ukazují nesdělitelnost skutečného utrpení.

Jako určitá spojnice s minulostí a identitou vůbec, se může jevit dopis od otce, jejž protagonista v tomto svém duševním rozpoložení obdrží. Costantino, bývalý drážní pracovník a zapálený ochotnický herec, posílá všem svým pěti dětem oběžník, v němž je informuje, že opustil jejich matku kvůli jiné ženě, s níž odjel do Benátek. Silvestro ale dopis nevnímá informativně, jeho obsah vlastně ignoruje, aspoň tedy v tu chvíli. List na něj však zapůsobí velmi evokativně. Rázem mu před očima vytane otcova podoba v době, kdy ho jako malé dítě pozoroval, jak v malé nádražní čekárně odříkává pasáže z *Macbetha*. Je to ale pouhý záblesk vzpomínek, který opět mizí v nenávratnu:

„[...] Ma la memoria non si aprì in me che per questo solo; riconoscer lui e ritrovarmi ragazzo ad applaudirlo, lui e il suo vestito rosso in *Macbeth*, la sua voce, i suoi occhi azzurri, come se lui ora stesse di nuovo recitando su un palcoscenico chiamato Venezia e di nuovo si trattasse di applaudirlo. Non si aprì dunque che appena per questo, e ritornò otturata, e io fui quieto nella mia non speranza come se mai avessi avuto quindici anni di infanzia, e di Sicilia, fichidindia, zolfo, *Macbeth*, nelle montagne.“⁷

„Ale paměť se mi otevřela jen a pouze na tohle; měl jsem ho před očima a sám sebe viděl jako chlapce, který mu tleská, viděl jsem ho v těch červených šatech, co na sobě měl v *Macbethovi*, jeho modré oči, jako by teď znovu odříkával roli na jevišti jménem Benátky a znovu se mu mělo tleskat. Neotevřela se mi ale na nic jiného než právě na tohle, pak se zase zablokovala, a já klidně spočinul ve své beznaději, jako bych nikdy neměl patnáct let dětství, Sicílie, opuncí, síry, *Macbetha*, tam v horách.“

Přestože ho otec v dopise žádá, aby se zajel podívat za matkou a neposílal jí jen obvyklé blahopřání k narozeninám, na jeho popud se protagonista na svou sicilskou cestu nevydává. Rozhodne se naopak zcela impulzivně, když si ve městě všimne reklamy, jež inzeruje zlevněné jízdenky na Sicílii. Bez jakéhokoliv rozmyšlení si jízdenky kupuje a okamžitě vyrazí. Jak ve své stati poznamenává Ettore Catalano, vzhledem ke klasickému schématu

⁷ VITTORINI, Elio. *Le opere narrative*, volume I. (a cura di Maria Corti). Citované dílo, str. 573

cesty jako hledání opravdových hodnot ve světě, který už je dávno ztratil, se Silvestrova pout' jeví problematičtěji; nejedná se totiž o cestu za poznáním sebe sama, tím méně o programový útěk na místa dávno prožitých idylických vzpomínek. Dá se říci, že protagonista de facto prožívá vše poprvé: paměť samozřejmě neztratil, neboť různé obrazy se z ní nepravidelně vynořují, ovšem působí dojmem selektivnosti. Nebo, přesněji řečeno, účinkuje na bázi spouštěčů, které jsou schopny určité obrazy vyvolávat. Silvestro se tak stává jakýmsi sběratelem vjemů, jež k němu zvenčí přicházejí.⁸ Kdesi pod povrchem ale přesto citelně rezonuje motiv hluboce podvědomého návratu ke kořenům, k univerzální podstatě lidství, která vše přesahuje.

2.2.2. Mýtický ostrov a alegorické postavy

Silvestro od začátku své cesty nasává okolní svět všemi smysly a konečně se zdá, že ho opouští dosavadní letargie. Na své kůži cítí chladný vítr od moře a rázem se mu vybavuje, jak ho jako malého chlapce stejně studený víchř šlehal do tváře. Kousek sýra, co si po cestě koupí, v něm pak evokuje s nebývalou silou všechny známé chutě a vůně, které už po těch letech dlely někde hluboko v zapomnění. „*Non c'è formaggio come il nostro.*“⁹ Tato slova poté opakuje jako nějakou mantru, a i když mu nikdo ze spolucestujících neodpovídá a zřejmě ho ani nechápe, pro něj samého to význam má: poprvé za celou dobu své podivné netečnosti totiž cítí, že může být zase pro něco nadšený, že se skutečně vrací tam, kde něco prožil. Je také zajímavé si uvědomit, že v tomto románě není Sicílie takřka tradičně vykreslena jako rajský slunečný ostrov s průzračným mořem a vůní pomerančových květů. „Silvestrova“ Sicílie je temně zimní a rázovitá, popisy její krajiny vládnou až mýtickou atmosférou; ta ale přesně koresponduje s představou, kterou o ní protagonista ve své znovunalezené nostalgii pro rodné kraje chová.

Již od počátku je Silvestro konfrontován s rozličnou škálou postav, jež budou hrát v průběhu narace zásadní roli, některé dokonce roli přímo klíčovou. Tyto postavy však nejsou uchopeny

⁸ Čerpáno z: CATALANO, Ettore. *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*. Citované dílo, str. 99

⁹ VITTORINI, Elio. *Le opere narrative*, volume I. (a cura di Maria Corti). Citované dílo, str. 576, vlastní překlad: „Našemu sýru se žádný nevyrovná.“

jako individua s vlastní psychologií a charakterem, naopak je nutné je vnímat jako symboly, zástupné obrazy určitých archetypů. Toto pojetí je jen akcentováno faktem, že autor některým postavám nepřiradil jména jako taková; protagonista je totiž nazývá přezdívkami, jež je nějakým způsobem charakterizují. Pro příklad si hned můžeme uvést dva reprezentanty „vrchnosti“ a autoritativnosti, s kterými protagonista cestuje vlakem a které si na základě jejich vzhledu překrtí na Coi Baffi a Senza Baffi (S Knírem a Bez Kníru). Svůj naturel ti dva prozradí hned poté, co začnou hlasitě rozebírat výkřik jednoho chudého nešťastníka, jenž se rozléhá v dálce za odjíždějícím vlakem. Jejich dialog je obrazem pravicového konzervatismu a autoritářského pojetí moci, avšak působí zvláště kusým dojmem, a to i přestože si oba navzájem odpovídají vesměs k tématu. Promluvy mužů ale vyvolávají podezření, že se vlastně navzájem neposlouchají, a každý z nich si v rozhovoru vede monolog dle své pravdy:

„Qualunque classe... Qualunque ceto...“ disse Coi Baffi.

E Senza Baffi: „Siano ignoranti... Siano istruiti...“

E Coi Baffi: „Siano ricchi... siano poveri...“

Senza Baffi: „Nessuna differenza“.

Coi Baffi: „Bottegai...“

Senza Baffi: „Avvocati...“

Coi Baffi: „Il mio pizzicagnolo, a Lodi...“

Senza Baffi: „E a Bologna, un avvocato...“ (str. 584)

„Jakákoliv třída... jakákoliv vrstva...“ řekl S knírem.

A Bez Kníru: „Ať jsou to hlupáci... Ať jsou to vzdělanci...“

A S Knírem: „Ať jsou to boháči... Ať jsou to chudáci...“

Bez Kníru: „Není v tom žádný rozdíl“.

S Knírem: „Obchodníci...“

Bez Kníru: „Advokáti...“

S Knírem: „To lahůdkář u nás v Lodi...“

Bez Kníru: „A u nás v Bologni jeden advokát...“

Prizvukují si ve svých odsudcích lidstva, jehož odvěká podstata je podle jejich mínění patologická. Působí antipaticky a skoro karikaturně, jak tam tak vyprávějí epizodky ze svých průměrných životů, jako by se trumfovali v čemsi na způsob konverzační karetní hry.

Na protagonistu ale vzápětí čeká setkání s postavou-symbolem, jež by se dala nepochybně označit za jistý druh duchovního průvodce. Jako kontrast k představitelům útlaku a průměrnosti se na scéně zjevuje Gran Lombardo, impozantní figura, jejíž pojmenování v sobě skrývá dantovskou aluzi¹⁰, nicméně souvisí také s jejím vzhledem, jenž bezesporu neodpovídá stereotypní představě o fyziognomii řadového Sicilana. Jedná se o vysokého, světlavého a modrookého muže, a dle protagonistových úvah musí pocházet z Nicosie či Aidone, tedy z míst v dávné minulosti osídlených Langobardy, kteří se na Sicílii dostali v 11. století za dob normanské nadvlády. Gran Lombardo je po všech směrech prototypem vnitřně svobodného, nezdolného člověka, který disponuje velkou životní silou a filozofií. Během jízdy vlakem hovoří o sobě a svém životě, ovšem rozvíjí také různé myšlenky týkající se hlubších témat, z nichž některá se dokonce týkají lidského údělu obecně. Jejich společná cesta ale dlouho netrvá: zatímco Gran Lombardo vystupuje v Catanii, Silvestro pokračuje až do Syrakus. Přesto ale toto setkání bude mít ještě dohru, k níž se dostaneme v závěru analýzy tohoto románu.

Silvestrova pout' pokračuje takřka instinktivně až do matčina domu v rodné vesnici. Jeho vysoká a plavovlasá matka se jmenuje Concezione, což autorem určitě nebylo zvoleno náhodně. Stačí pomyslet na význam jejího jména, které v doslovném překladu znamená „početí“ a rázem je jasné, že má být symbolem prvopočátku a zrození života jako takového. Motiv podvědomého návratu protagonisty do míst, z nichž vzešel, je pak tímto jen akcentován. Concezione je velmi rázná venkovská žena, která si rozhodně nepotrpí na sentimentálnosti. Z návštěvy svého syna zcela jistě radost má, vyjadřuje ji ale spíše beze slov a citových gest. Po návratu na tolik známé místo se Silvestrovi postupně vynořují z útrob paměti útržkovité vzpomínky, mnohdy mu ale s jejich konkretizací pomáhá právě paměť matčina. Vzhledem k naturelu Concezione se ale žádné nostalgické vzpomínání plné sladkobolnosti nekoná. Jde spíše o upřímný, chvílemi více či méně důvěrný rozhovor matky a syna, dost možná první takového druhu, který spolu ti dva kdy vedli. Přestože místy má jejich hovor nádech bilancování, jeho pravá podstata tomu ale neodpovídá. V jistém smyslu spíše připomíná tradiční lidové vyprávění, jehož prostřednictvím se předávají informace o minulých skutečích a již nežijících osobách zase dál, do dalšího pokolení.

¹⁰ Aluze se týká veronského vládce Bartolomea della Scala, o němž Dante s velkou úctou hovoří v sedmnáctém zpěvu *Ráje*: „Lo primo tuo refugio... / sarà la cortesia del gran Lombardo che 'n su la scala porta il santo uccello“ (Čerpáno z: http://www.treccani.it/enciclopedia/lombardo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

Řeč Silvestra a jeho matky se v jednu chvíli stočí také k otci, toho času na romantickém útěku v Benátkách. Osobnosti protagonistových rodičů jsou ve velkém kontrastu k sobě navzájem, ale obecněji vzato také ke klasickému pojetí mužského a ženského principu, což vysvětluje hned v úvodu jejich rozhovoru na toto téma.

„Ma sì“ gridò mia madre. „Quando mi picchiava poi si metteva a piangere e mi domandava perdono...”

Io diedi un'esclamazione. „Oh!“ dissi. „Si vede che gli dispiaceva.“

„Gli dispiaceva!“ gridò mia madre. „Come se io non sapessi difendermi, e non gliel'avevo detto anch'io... Forse era questo che gli dispiaceva.“ (str. 611)

„No ano“ křikla matka. „Když mě zbil, tak se potom rozplakal a prosil mě o odpuštění...”

„Ale ne!“ zvolal jsem překvapením. „Je vidět, že mu to bylo líto.“

„Prý líto!“ křikla matka. „Jako kdybych se sama nesvedla bránit a taky mu jich pár nevrátila... Možná tohle mu bylo líto.“

Tato výmluvná pasáž z rozhovoru Concezione a Silvestra jen potvrzuje, že dominantní postavení v jejich rodině patřilo vždy matce, zatímco otec byl tím slabším a zranitelnějším článkem. Už z jeho zjevně nepřilíhající uměleckých ambicí lze vytušit jisté sklony k melodramatičnosti a přecitlivělosti. Concezione vzpomíná, jak obdivoval kdejakou druhořadou umělkyni a choval se k ní s největší galantností, zatímco v praktických rodinných otázkách byl povětšinou nepoužitelný. Vypráví, jak při jejích porodech plakal a místo toho, aby jí pomohl, vše ještě zhoršoval. Ve světle těchto skutečností se jeho nynější odchod s milenkou spíše než uváženou životní změnou jeví být jen dalším z řady jeho bláhových poblouznění. Naprostý opak manžela pak Concezione shledává ve svém otci, jenž představuje zosobnění tradiční virility, jakou by měl dle jejího názoru pravý muž oplývat. Silvestro pak na základě jejího líčení v osobě svého dědečka nachází solidní styčné body s postavou Gran Lombarda: když pomine jeho podobně „nordický“ vzhled, je to především dědečkova řečená mužnost, rozhodnost a svobodomyslnost, která toto srovnání podporuje. V této souvislosti pak Silvestro s matkou dlouze diskutuje, jak lze Gran Lombarda vlastně identifikovat. Nakonec ale dospěje k závěru, že to nejsou ani světlé vlasy, ani určité místo původu, ba ani již

zmiňované vlastnosti. Být Gran Lombardem je něco transcendentního: „[...] Che importa il posto? Anche s'era nato in Cina sono sicuro ch'era un Gran Lombardo...“¹¹

Na druhou stranu ani Concezione není tak předvídatelná, jak by se mohlo zdát. Budí sice dojem drsné ženy a nedává své pocity příliš na odiv, přesto je schopna velkého soucitu a milosrdenství. Tuto její stránku Silvestro pozná záhy, když ji doprovází na návštěvách u místních nemocných, jimž aplikuje injekce s léky. A jak rovněž zjistí, ne všichni ji za ošetření mohou zaplatit, ona však ani takovým pomoc neodmítne. Concezione jako by tímto způsobem znovu a znovu předávala dál její symbolický dar života.

2.2.3. Utěšitelé raněného světa

Než se protagonistova cesta završí, čeká ho ještě další zásadní setkání se sérií postav, jejichž alegoričnost je již zcela evidentní. Vesnický brusič čepelí Calogero a jeho přátelé Ezechiele a Porfirio se na jeden večer stanou Silvestrovými soupeřnými v rozjímání nad bolestmi *raněného světa*. Nejprve potkává brusiče Calogera, s nímž ho spojí jakési spontánní a momentální nadšení ze všeho, co člověka obklopuje. Jejich komunikace však nemá charakter běžného rozhovoru dvou lidí, spíše se podobá na sebe navršeným výčtům různých pojmů. Díky vzájemným sympatiím ale Calogero Silvestra přivede za svými dalšími dvěma přáteli. Ezechiele se prohlašuje za kronikáře všech ran, které svět doposud utřil, jeho tón je spíše melancholický a rezignovaný, z postavy Porfiria naopak sálá vyrovnanost a vitalismus.

Jejich následná společná návštěva vinného sklepa svým charakterem připomíná až náboženský obřad. Dojmem litanie působí především rituální invokace věty: „E sangue di Santa Bumbila“¹², která se jako návratný motiv pravidelně vynořuje. Víno zde symbolizuje něco na způsob svěcené vody, za jejíhož použití je ceremonie realizována. Tímto způsobem se protagonisté pokouší sejmut z světa jeho bolesti, anebo je pouze otupit. Jakkoliv by se

¹¹ Tamtéž, str. 621: „Co záleží na místě? I kdyby se narodil v Číně, jsem si jistý, že to byl Gran Lombardo...“

¹² Tamtéž, str. 683: „A krev svaté Bumbily“

mohlo zdát, že Silvestro konečně našel pochopení a útěchu v beznaději ztraceného lidství a světa krvácejícího ze svých ran, nakonec tomu tak není. Čím déle poslouchá opakující se litanie svých společníků, tím více mu uniká smysl celého jejich počínání. Nevyhnutelně seznává, že tudy nevede cesta, jež by ho dokázala zbavit přízračných chimér, a odchází do noci.

„Era notte, sulla Sicilia e la calma terra: l’offeso mondo era coperto di oscurità, gli uomini avevano lumi accanto chiusi con loro nelle stanze, e i morti, tutti gli uccisi, si erano alzati a sedere nelle tombe, meditavano. Io pensai, e la grande notte fu in me notte su notte. Quei lumi in basso, in alto, e quel freddo nell’oscurità, quel ghiaccio di stella nel cielo, non erano una notte sola, erano infinite; e io pensai alle notti di mio nonno, le notti di mio padre, e le notti di Noè, le notti dell’uomo, ignudo nel vino e inerme, umiliato, meno uomo d’un fanciullo o d’un morto.“ (str. 686-687)

„Byla noc, nad Sicílií a nad klidnou krajinou: raněný svět byl skrytý v temnotě, lidé se se světlem uzavřeli v místnostech a mrtví, všichni ti zabití lidé, se v hrobech posadili a rozjímali. Já přemýšlel, a ta velká noc pro mě byla noc nocí. Ta světla dole i ve výšce, ten chlad v temnotě, ten ledový mráz hvězd na nebi, to vše nebyla pouze jediná noc, bylo jich nekonečno; a já myslel na noci svého dědečka, na noci svého otce i na noci Noema, na noci člověka, který je po víně obnažený, bezbranný a ponížený, a je méně člověkem než dítě nebo mrtvola.“

Noc, jež ve své mystičnosti na vše vrhá milosrdný stín, protagonistovy kroky dovede ke hřbitovu v údolí, kde ho čeká až surreálná rozmluva s přízrakem bratra, který coby voják padl ve válce, což však ještě nikdo netuší, tím méně Silvestro. Ten nejdříve nepoznává, že se ocitl tváří v tvář bratrovi; jeho identita se mu až posléze z četných náznaků v hovoru objasní současně s faktem, že už není mezi živými. Liboriova smrt představuje další manifest raněného světa, což je ještě umocněno naturalistickým obrazem jeho těla ležícího již třicet dní kdesi na zasněženém a zkrvaveném bitevním poli daleko od rodných krajů. Přesto ale Liboriova dikce není obviňující ani žalostná. Ač je mrtvý, vzhlíží k živým, nepoddává se ranám, které jeho lidství utržilo. To se ozřejmuje hned na počátku bratrské konverzace, kdy se ještě Silvestro chybně domnívá, že mluví pouze s nějakým *živým* návštěvníkem hřbitova:

„Forse siete venuto per pensare ai vostri morti“.

„No“ il soldato rispose. „Semmai penso ai miei vivi.“

„Ah!“ io dissi. „All’amorosa, suppongo.“

E il soldato: „Un po' a tutti. A mia madre e i miei fratelli, e i miei compagni, e i compagni dei miei compagni, e a mio padre in Macbeth“. ¹³

„Možná jste sem přišel vzpomínat na své mrtvé“.

„Ne“ odpověděl voják. „Když už, tak vzpomínám na své živé.“

„Ach tak!“ řekl jsem. „Na vaši milou, předpokládám.“

A voják na to: „Tak trochu na všechny. Na svou matku a bratry, na kamarády a kamarády svých kamarádů a na svého otce v Macbethovi.“

Obloukem se zde vynořuje figura jejich otce-Macbetha, který na jevišti života čeká na aplaus a který se snaží dosáhnout onoho abstraktního vnitřního pokoje tím, že na sebe bere podobu někoho jiného. Jeho pokus selhává, a on tak setrvává v bídě své existence. ¹⁴

Ve chvíli, kdy Silvestro nabízí bratrovi cigaretu, se podivné setkání přerušuje a přízračný Liborio opět mizí. Jakási spojnice symboličnosti s realitou se však potvrdí druhý den, kdy Concezione obdrží zprávu o smrti svého mladšího syna.

2.2.4. Requiem za vzpomínku

Ještě předtím, než protagonista svůj rodný kraj definitivně opouští, na něj čeká symbolické završení jeho cesty. Silvestro vykročí z matčina domu, zapaluje si cigaretu a v horečné náladě prochází ulicemi Sicílie, která se mu nyní zdá být nehybná a klidná. Je to znamení, že jeho pouť se nachýlila ke konci. Na způsob chóru se pak kolem něj začínají vynořovat všechny alegorické postavy, jež svou přítomností (ať už hmatatelnou či pouze abstraktní) poznamenaly jeho putování a dalo by se o nich říci, že se v nich jistým způsobem zhmotnila kolektivní moudrost věků. A protagonista se, z příčiny stejně neuchopitelné, jako byl jeho počáteční impuls k návratu na domovský ostrov, dává do pláče. Silvestrův pláč, jenž je ve své podstatě určitě více symbolický než reálný, by se dal interpretovat v několika rovinách: v silně alegorickém klíči by mohl evokovat obdobu Jeremiášova pláče, jakéhosi niterného, věčného lidského nářku v jeho nejobecnější, avšak zároveň nejhlubší podobě.

¹³ Tamtéž, str. 690-691

¹⁴ Viz CATALANO, Ettore. *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*. Citované dílo, str. 132

Přestože protagonistu jeho duchovní průvodci neustále utěšují a pátrají po možné příčině jeho slz, on sám cítí, že podstata jeho *pláče* je zcela jedinečného charakteru: „[...] Non piangevo per qualche ragione. In fondo non piangevo nemmeno; ricordavo; e il ricordo aveva quest'apparenza di pianto agli occhi altrui.“¹⁵ Silvestro pokračuje v cestě a dostává se až k bronzové soše ženy, jež je věnována památce všech padlých. Kolem ní se shromáždí všichni jeho souputníci, mezi nimiž nechybí ani Gran Lombardo, který ho v duchu své mravně-educativní funkce utěšuje a upomíná na úkoly, kterými je člověk světu povinován.

Podstata všeho ale tkví ve vzpomínce. Silvestrovy slzy nejsou slzami prolitými za smrt bratra, za neštěstí nemocných chudáků, které s matkou navštívil, ale ani za šrámy zmrzačeného světa. Dle jeho vlastních slov jde pouze o odraz vzpomínání, o nenadálé znovunalezení zdánlivě ztracené paměti. Silvestro jako by měl opět před očima svých patnáct let dětství, svou Sicílii s vůní opuncí a síry, své dětské dlaně, které s nadšením tleskají v malé nádražní čekárně otci v kostýmu *Macbetha*.

S ohledem na výše řečené se v samotném závěru dostáváme ještě k metaforické dimenzi Silvestrova pláče-vzpomínky. Může v sobě totiž obsahovat rafinovanou metaforu hluboce podvědomého pocitu vykořenění a zpřetrhání pout s rodnou zemí, které v jádru prožívá s větší či menší intenzitou každý, kdo navždy opustil svůj domov a vydal se „do světa“. Vzhledem k okolnostem pak takové pocity nemohou být cizí ani samotnému autorovi, jenž se již v útlém mládí vydal zkusit štěstí na kontinent a do své domoviny se již v pravém slova smyslu nevrátil. A nutno podotknout, že se jedná o zcela typický případ více či méně obtížné volby, před kterou někdy stanula naprostá většina sicilských literátů (a nejen jich). *Conversazione in Sicilia* v tomto ohledu představuje naprosto emblematický text. Mýtus návratu ke kořenům, volání rodné krajiny, cesta jako duchovní proces: tak by se daly označit stěžejní motivy románu, který je mnohoznačnější, než se na první pohled zdá.

V epilogu se na samý závěr dozvídáme, že ačkoliv se Silvestro nyní cítí být připraven navázat tam, kde před svou sicilskou odyseou skončil, není jediný, kdo se vrací zpět ke své dosavadní existenci. Dalším, poněkud marnotratným navrátilcem není nikdo jiný než Costantino, manžel Concezione a protagonistův otec, jehož benátské milostné dobrodružství zřejmě skončilo dřív, než pořádně začalo. Narace se uzavírá až dojemnou a symbolickou scénou, kdy Concezione myje svému tiše plačícímu muži nohy. Přestože mu nahlas spílá, její

¹⁵ VITTORINI, Elio. *Le opere narrative*, volume I. (a cura di Maria Corti). Citované dílo, str. 704-705: „[...] Neplakal jsem z nějaké příčiny. Vlastně jsem neplakal vůbec; vzpomínal jsem; a ta vzpomínka se očím ostatních jevila jako pláč.“

počinání v sobě skrývá něhu a dokazuje, že spíše než zášť chová k bláhovému starému blouznivci soucit. Silvestro je z otcova návratu upřímně užaslý, ale ani tato okolnost ho již nepřiměje v rodném domě dál setrvávat. „Lo saluterò un'altra volta. Lascialo stare“.¹⁶

Těmito slovy se protagonista loučí nejen s matkou, ale přeneseně i s celou svou cestou, jejíž čas se naplnil. Zda se Silvestro stal znovu a navždy pánem svých vzpomínek a nárek raněného světa v jeho hlavě utichl, se už nikdy nedozvíme. Podstatné však je, že vyslyšel podvědomé volání, že jeho symbolická pout' byla něčím, čím si musel nezbytně projít. Spíše než o duševním přerodu by se zde mělo mluvit o procesu, o táhnoucím se řetězu jedné dlouhé konverzace, jež už ze své podstaty nemusí znamenat něco definitivně ukončeného.

2.3. Le città del mondo

„La Sicilia delle *Città del mondo* è una mobile rete di persone e luoghi visibili e persone e luoghi invisibili: i contadini hanno abbandonato i campi e non si sa dove si sono ritirati a parlamento, i personaggi del romanzo vagano intorno alle mura delle città reali senza entrarvi e intanto parlano di città sognate del passato e del futuro, della Bibbia e di Erodoto e delle Mille e una notte, città della bellezza e della giustizia, mentre un movimento come di corrente marina sembra trascinare tutta la Sicilia verso la civiltà metropolitana europea.“¹⁷

(Italo Calvino)

„Sicílie v románě *Le città del mondo* je pohyblivá síť viditelných osob a míst, i osob a míst neviditelných: rolníci opustili pole a nikdo neví, kam se odebrali rokovat, románové postavy se potulují kolem městských hradeb, aniž by vstoupily dovnitř, a mezitím mluví o snových městech z minulosti a budoucnosti, z Bible a Herodota a Tisíce a jedné noci, o městech krásy a spravedlnosti, zatímco se zdá, že celou Sicílii vleče něco na způsob mořského proudu směrem k evropské velkoměstské kultuře.“

¹⁶ Tamtéž, str. 710: „Pozdravím ho někdy jindy. Nech ho v klidu“.

¹⁷ CROVI, Raffaele. *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*. Citované dílo, str. 464

Poslední a nedokončený Vittoriniho román se dočkal vydání až v roce 1969, tedy tři roky po autorově smrti, jeho první části však začaly časopisecky vycházet již v roce 1952. Ačkoliv mezi publikací i samotným napsáním výše analyzovaného románu *Conversazione in Sicilia* a knihy *Le città del mondo* (Města světa) existuje značná časová prodleva, z hlediska námi sledovaných motivů je velmi žádoucí se jejímu rozboru věnovat.

Než k tomuto úkolu přistoupíme, bylo by vhodné se krátce zmínit také o Vittoriniho díle *Le donne di Messina* (Messinské ženy), jehož první verze byla sice publikována již v roce 1949, ovšem v ucelené a přepracované podobě vychází až o patnáct let později. Korpus románu je v obou případech stejný: sleduje osudy válkou poznamenaných lidí v jejich snaze o vybudování nové společnosti na základech konfliktem zničeného světa. Vittoriniho díkce v první edici však více tíhne k „robinsonské poválečné utopii“¹⁸, která se ve vydání z roku 1964 již v takové míře nevyskytuje. Můžeme zde ale zřetelně vysledovat pokračování Vittoriniho lyrické linie tvorby, již jsme se zabývali výše. Dílo svou strukturou vykazuje prvky chorálního románu, zejména však nelze opomenout přítomnost postav-symbolů, za něž hovoří už jejich význam nesoucí jména, z nichž si připomeňme pár nejvýmluvnějších příkladů: Fischio (Hvizd), Faccia Cattiva (Zlá tvář), Carlo il Calvo (Carlo Holohlavý), Spina (Trn). Tendence, které jsme pozorovali v *Conversazione in Sicilia* zde tedy jednoznačně rezonují. Nutno však zdůraznit, že ústřední dějová linie se neodehrává na Sicílii, nýbrž v apeninské oblasti kraje Emilia-Romagna.

Vraťme se ale ke strukturou poměrně komplikovanému románu *Le città del mondo*. Vzhledem k tomu, že se jedná o dílo posthumní, do jeho definitivní edice byly zakomponovány také různé fragmenty autorem původně vyloučených nebo naopak dodatečně přidaných kapitol. Některé jsou číslované, jiné ne, a tak může dílo zčásti působit „slepovaným“ a nesystematickým dojmem. Pravdou ale zůstává, že tato skutečnost nepředstavuje při četbě větší překážku.

Rozhodně zde není na škodu zmínit poměrně složitou genezi románu, kterou poznamenaly různé okolnosti autorova soukromého i profesního života. Několikrát totiž psaní přerušil kvůli tragédiím v rodině (uvěznění bratra, smrt syna Giusta) a bohužel také kvůli vlastním zdravotním problémům. Na začátku 60. let chtěl však práci na románě ukončit z vlastní vůle, o čemž podává svědectví spisovatel Romano Bilenci: „Řekl mi, že na něm [tomto románě] přestal pracovat, že už se mu nelíbí, že je to román překonaný, „manzoniovský“, a u toho

¹⁸ Tamtéž, str. 318: „utopia robinsoniana postbellica“

rukama předváděl hru na housle.“¹⁹ Zjevně tedy Vittorini tváří v tvář moderní době, která předznamenávala experimenty s literárními útvary a narativními postupy, podlehl silné sebekritice a rozhodl se tradiční románovou formu opustit. Bohužel se kvůli jeho brzké smrti nedozvíme, jak by dle svého mínění nakonec s románem naložil či jakých změn by v tomto duchu seznala jeho případná další tvorba.

Navzdory již naznačené mozaikovosti narace lze v díle určit hlavní dějové linie a postavy, na něž je pozornost soustředěna především. Není bez zajímavosti, že se jedná zejména o dvojice postav, které bok po boku putují poválečnou Sicílií. V popředí příběhu se od začátku drží dospívající chlapec Rosario a jeho otec-pastýř, s nimiž tvoří paralelu hošík Nardo se svým otcem-loutkářem. Další dvojici představuje postarší prostitutka l'Odeida, jež po cestě drží ochrannou ruku nad mladou dívkou jménem Rea Silvia; posledním párem souputníků jsou novomanželé Gioacchino a Michela, kteří jsou v pravém slova smyslu na útěku. Zvláštní postavení pak v naraci zaujímá aristokratická figura paní delle Madonie, o níž bude ještě v níže provedených analýzách řeč.

2.3.1. Otcové, synové a neviditelná města

Hned v úvodu je namístě předznamenat, že Sicílie nabývá v tomto románě podoby atemporálního a rurálního prostoru, v němž dějinná datace nemá determinální funkci. Zvláště popisy její vegetace kolem paláců zašlé slávy někdy působí téměř dojmem rajske zahrady, jako by se jednalo o člověkem nepoznamenaný *locus amoenus*: „Fichi, nespoli, banani, e anche magnolie e un gruppo di robinie ombrellifere, formavano un piccolo Eden del genere proprio in coda al palazzo tra gli aranceti [...]“²⁰ Až smyslově opojné deskripce však kontrastují s obrazem nezměrné chudoby a bídosti lidí, kteří oním prostorem putují. Jak již bylo v úvodu naznačeno trefnými slovy Itala Calvina, právě tato nikdy nekončící cirkulace postav je pro román příznačná. Pohybují se z místa na místo nejen za fatou morgánou lepší existence, ale jednoduše také z prosté nutnosti obživy.

¹⁹ Tamtéž, str. 447: „Mi disse che aveva smesso di lavorarci [su questo romanzo], che non gli piaceva più, che era un romanzo superato, „manzoniano“ e fece il gesto di suonare il violino.“

²⁰ VITTORINI, Elio. *Le opere narrative*, volume II. (a cura di Maria Corti). Milano: Arnoldo Mondadori editore S.p.A., 1974, str. 460: „Fíky, mišpule, banány, a také magnolie a shluky akátů tvořily malý Eden hned za palácem mezi pomerančovými háji.“

Rosario a jeho otec oběhají sicilská města, aby prodávali ovčí ricottu. Rosario však už není dítě a z jeho počínání číší touha po nezávislosti na otci, proti jehož opatrnosti a jakémusi zpátečnictví se snaží neustále rebelovat. Zejména nedokáže pochopit, proč se programově vyhýbají některým městům, která v jeho představách nabývají až mytické krásy, a to právě proto, že pro něj symbolizují něco nového a nepoznaného. Rosario má v sobě typicky mladickou touhu po dobrodružství, touží vše poznat a vše vidět, jeho otec je naopak prototypem životem ošlehaného muže, jenž se pohybuje v předem osvědčených a bezpečných hranicích. Právě jeho nechuť v životě něco měnit a pouštět se na dosud neprobádaná pole způsobuje, že se k němu Rosario chová často příkře a ironicky si ho dobírá. Jeho otec se ho totiž snaží entusiasticky přesvědčovat o kráse naprosto každého místa, kde se právě v danou chvíli nacházejí.

„Dov'è che tu scegli di fermarti a vendere le ricotte? Tra un bel posto e uno brutto scegli sempre di passare per il brutto. Tra Piazza Armerina e Imbaccàri non v'è dubbio che tu non scelga Imbaccàri. Tra Aidone e Raddusa non v'è dubbio che tu non scelga Raddusa. E anche se passare per il brutto viene il doppio più lungo e faticoso che per l'altro tu quello per cui scegli di passare è quasi sempre il brutto...“

„Ma che dici?“ urlava il padre. „Ma che dici? Ma che dici?“ E sbatteva la pertica per terra [...]

„Sembrirebbe che tu li creda abitati dal diavolo, i posti che non sono brutti.“
continuava il ragazzo. (str. 408)

„Kde se rozhodneš zastavit a prodávat ricottu? Když máme procházet buď krásným, nebo ošklivým místem, vybereš si vždycky to ošklivé. Není pochyb, že mezi Piazza Armerina a Imbaccàri si nevybereš Imbaccàri. Není pochyb, že mezi Aidone a Raddusou si nevybereš Raddusu. A i když je cesta přes ošklivé město dvakrát tak dlouhá a namáhavá než přes to druhé, ty si stejně skoro vždycky vybereš to ošklivější.“

„Co to vykládáš?“ křičel otec. „Co to vykládáš? Co to vykládáš?“ A bušil holí o zem.
„Zdá se, že v místech, co nejsou ošklivé, podle tebe žije snad sám ďábel.“ pokračoval mladík.

Otec se snaží synovi oponovat a usměrňovat ho, avšak je zřejmé, že Rosario má svůj rozum a otcovu vlivu už přestává podléhat.

Vztah otec-syn u paralelní dvojice protagonistů, jež zkříží jejich kroky u města Agira, se v mnohém odlišuje. Chlapec Nardo je ještě malý a k otcovské figuře svýma dětskýma očima stále vzhlíží, jejich společná cesta má ale poněkud hořký podtón. Má se totiž Nardovi stát jakousi zrychlenou iniciací, jež by ho připravila na to, že se v budoucnu bude nucen protloukat životem sám. Ač je zjevné, že to otci-loutkáři trhá srdce, nemá jinou možnost, než syna na nějakém místě odložit. Jak později vypráví otci-pastýři, Nardo je prvním z jeho dětí, které přežily déle než pár měsíců. Chlapec svému otci přirostl od prvního okamžiku k srdci, a ten se pak každý den úpěnlivě modlil k Bohu, aby jim ho nebral. Nardo jako by symbolicky přerušil ono prokletí a dovolil tak přijít na svět i dalším zcela zdravým sourozencům. Tento fakt ale rodinu uvrhl do neúnosné chudoby a matka začala Narda takřka freneticky vinit z jejich neštěstí; během svých bezhlavých záchvatů zoufalství svého přeživšího syna proklínala a nedokázala se na něj ani podívat. Současně obviňovala také svého muže, že svým prošením za Nardův život se zpronevěřil božím záměrům a přivolal na ně onen trest. Kruté rozhodnutí „obětovat“ milovaného syna tak může přeneseně představovat snahu o odčinění onoho abstraktního hříchu, jehož se měl otec-loutkář na své rodině dopustit. Přesto ale nedokáže a ani nechce syna opustit při první možné příležitosti. Naopak si umíní, že Narda může ponechat jeho osudu jen a pouze na místě, které bude v jeho očích tím nejlepším a nejkrásnějším ze všech. Míjejí sice při své pouti místa, různých měř půvabu, ale otec-loutkář vždy usoudí, že někde čekají další „neviditelná“ města, jež jsou ještě krásnější a jeho Nardovi by mohla být lepším domovem. Z jejich cesty se tak stává jakási zvěčnělá odysea za něčím bájným a ve své podstatě nedostižným, což se vysvětluje mimo jiné i z dikce, kterou otec svému synovi o slavných i mýtických městech vypráví:

„Ma il mondo resta pieno“ soggiunse „di città famose.“

[...] „Adelaide.“

„Come?“ il bambino esclamò.

Il padre portò di nuovo lo sguardo dai lumi al cielo e alle stelle più in alto, e disse:

„Samarcanda.“

Quindi disse:

„Tucuman.“

E quindi disse:

„Filadelfia.“

[...] Era un nome ogni trenta o quaranta secondi, sempre in meno di un minuto, e furono decine di nomi di città famose e non famose con Ninive e Micene e Cartagine tra essi. (str. 428)

„Ale svět jich je plný“ dodal „různých slavných měst.“

[...] „Adelaide.“

„Cože?“ zvolal chlapec.

Otec znovu zvedl oči od svítilen k nebi a těm nejvyšším hvězdám, a řekl:

„Samarkand.“

Pak řekl:

„Tucumán.“

A pak řekl:

„Filadelfie.“

[...] Bylo to jedno jméno každých třicet nebo čtyřicet vteřin, pokaždé za méně než minutu, a byly to desítky slavných či neslavných měst, mezi nimi i Ninive, Mykény a Kartágo.“

Ostatně lze poznamenat, že osobnost otce-loutkáře vládne jistou lyričností a vyzařuje zvláštní primordiální moudrost. Jeho promluvy někdy až filozofického charakteru v sobě mohou skrývat podobnosti s postavou Gran Lombarda, u něhož jsme zmíněné atributy sledovali. U spojitostí s románem *Conversazione in Sicilia* pak ještě na okamžik zůstaneme, neboť záhy se z narace vynořuje macbethovský motiv, s nímž jsme již ve výše analyzovaném díle měli tu čest. Sám otec-loutkář totiž během rozhovoru s otcem-pastýřem přiznává, že ve stínu své osobní tragédie se doma jednoho večera rozhodl napsat jakési soukromé pokračování k oné Shakespearově tragédii. Paralela se Silvestrovým otcem Costantinem, který se rovněž horečně snažil najít útěchu v určitém druhu umělecké adaptace, je na tomto místě zcela zjevná. Ruku v ruce s těmito poznatky jde však sporná míra autentičnosti samotné postavy otce-loutkáře, neboť ona filozofická rafinovanost a vzletnost jako by v určitém smyslu až příliš přesahovala možnosti prostého venkovského muže, jímž i přes všechny námitky ve skutečnosti je. Přihlédneme-li k těmto skutečnostem, je možná namísto připustit, že za touto postavou prosvítá sám autor a jeho ideový substrát asi nejzřetelněji.

2.3.2. Lesk a bída kurtizán

Epizoda sledující osudy prostitutky L'Odeidy a její chráněnkyně Rey Silvie sice budí dojem marginálnosti, avšak na ploše narace je jí věnován poměrně široký prostor. L'Odeida je prostá a rázná žena, jež je zvyklá se na způsob nomáda protloukat životem. Její jediný skromný majetek představuje mula s povozem, v němž schraňuje pár svých nezbytností. Krása L'Odeidy už odkvetla a je jasné, že vzhledem ke své profesi má již nejlepší roky za sebou. I proto se jeví celkem přirozeně, že se rozhodne ujmout mladičké Rey Silvie a předávat jí své bohaté životní zkušenosti. Postupně se ale ke své společnici začíná chovat čím dál více mateřsky a dá se říci, že nad ní drží ochrannou ruku. Bezprizorní Rea Silvia se sice zdá být poněkud neprůbojná, ale z více náznaků je jasné, že se nejedná o žádnou křehkou ubohou dívku, jež v nejstarším řemeslu spatřuje svou mravní zkázu. I přes svou dívčí jemnost působí Rea Silvia pragmaticky. Ovšem L'Odeida jako by se snažila chránit dívku před ní samotnou i před světem, který by ji mohl ublížit. Kdykoliv se totiž schyluje k tomu, že by Rea Silvia měla ztratit svou nevinnost, L'Odeida tomu nakonec vždy zabrání a vlastně se pro ni symbolicky obětuje.

Zřetelný kontrast dvou zcela odlišných světů, které v sobě Sicílie v knize *Le città de mondo* snoubí, se v plném světle ukazuje při setkání L'Odeidy a Rey Silvie s mladou dívkou Manillou, představitelkou místní honorace. Manilla je totiž neterí paní delle Madonie. Mýtické bezčasí panující po většinu narace je v okamžiku konfrontováno s moderní dobou, když dvě soupeřnice s mulou a povozem po cestě těsně míjí automobil plný městsky oblečených dívek. Manillu zvláštní vandrovnice na první pohled zaujmou a s upřímnou, dobře míněnou zvědavostí k nim přistoupí. Chová se k nim sice s respektem, ale stejně se jich nepokrytě vyptává, co jsou zač. L'Odeida se na dívku nezlobí a chová se k ní přátelsky, nicméně se nepřestává mít na pozoru a nechce se s Manillou raději pouštět do delších diskuzí, přestože na ni urozená dívka naléhá:

„E che gente potete essere“ si limitò ad esclamare „che una non dovrebbe nemmeno chiedervi chi siete?“

L'Odeida sospirò.

„È che il nostro nome stesso è un male“ disse lentamente. „E non giova che si sappia di noi, marchesina mia, quando si è nati per conoscere solo il bene [...]“ (str. 568-569)

„A co můžete být za lidi“ zvolala nakonec „že se vás člověk ani nemůže zeptat, kdo jste?“

L'Odeida si povzdechla.

„To bude tím, že i naše jméno samotné má v sobě zlo“ řekla pomalu. „A není vhod, aby o nás něco věděl někdo, markýzko, kdo je zrozený pouze pro dobro [...]“

L'Odeidina upřímná slova poukazují na další kontrastivní aspekt setkání, a sice tradiční propast mezi světem privilegovaných a chudých. Nejedná se samozřejmě o prostou otázku sociálních rozdílů, spíše o historický princip předurčené podřízenosti a ponížené pokory před vrchností, která už v předmětné době patřila do propadliště dějin. Manilla a její aristokratická tetička jsou v tomto ohledu vysoce symbolickým příkladem. Zatímco rozjařená, moderně oblečená Manilla za volantem automobilu brázdí s kamarádkami sicilské cesty a dává se do řeči s prostými lidmi, důstojná paní delle Madonie z výšky svého panství shlíží dalekohledem na „poddané“. Navzdory tomu by se ale ona starosvětská ctihodná dáma dala považovat za figuru v jistém ohledu ambivalentní. Nikdo sice nereprezentuje starosvětskou velkopanskost více než ona, ale kupodivu se v určitém momentě ozřejmují její sympatie s iniciátory rolnických vzpour za lepší životní podmínky. Zdá se tedy, že paní delle Madonie v sobě přece jenom ukrývá přirozený smysl pro spravedlnost a obdiv k činu.

Jak již bylo předesláno výše, Vittoriniho dílo *Le città del mondo* se jako celek díky svému kolážovitému charakteru shrnuje jen s obtížemi. Z toho důvodu bude možná příhodnější se v této souvislosti koncentrovat především na klíčové motivy, jež vyplývají z výše provedených analýz. Jaký je tedy obraz Sicílie ve Vittoriniho posledním románě? V prvé řadě je to Sicílie jako z dávného mýtu, kterou obklopuje aura dějinné neurčitosti, v níž bují divoké zahrady připomínající Eden, ale je to také Sicílie v dané době až tíživě aktuální, kde lidé přežívají v bídě toho nejhrubšího zrna. Je to Sicílie, kde se utkává svět minulosti a budoucnosti v souboji, v němž není vítězů. A protagonisté právě touto Sicílií putují na svých věčných cestách za nehmatatelným štěstím, po kterém až mučivě touží, zároveň z něj však mají instinktivní strach. A někde v dálce je čekají ona viditelná i neviditelná města, mýtická i skutečná, k nimž možná jednou doputují.

3. Gesualdo Bufalino

3.1. Životopis

Gesualdo Bufalino se narodil v 15. listopadu 1920 v Comisu v sicilské provincii Ragusa. Jeho otec Biagio Bufalino pracoval jako kovář, nicméně byl velmi sečtělý a svého syna již od útlého věku vedl k četbě nejvýznamnějších klasických děl. V roce 1936 nastupuje Bufalino na gymnázium do Ragusy, po jehož zdárném dokončení začíná studovat literaturu na univerzitě v Catanii. V roce 1942 ale obdrží povolávací rozkaz do armády, načež je nucen studium přerušit. Před koncem války je zajat nacisty, ale šťastnou náhodou unikne a skrývá se.

Po válce u něj propuká tuberkulóza a odebírá se do sanatoria Conca d'Oro, do jehož kulis poté zasadí svůj první román *Diceria dell'untore* (Povídačky roznašeče nákazy), který ale vyjde až v roce 1981. Své první drobné texty však publikuje časopisecky již v roce 1946. Když se udraví, dokončí zdárně studium a nastupuje dráhu učitele. Přestože se ho Leonardo Sciascia a Elvira Sellerio snaží přimět, aby se začal naplno věnovat literární tvorbě, Bufalino to zprvu odmítá. Na svém prvním románu začíná pracovat již v roce 1950, pak ale nedokončený text na více než dvacet let odloží. Teprve v roce 1981 se konečně nechává přesvědčit k vydání této své prvotiny. Kniha okamžitě vyvolá obrovský ohlas a z víc než šedesátiletého Bufalina se přes noc stává slavný spisovatel. *Diceria dell'untore* se líbí jak publiku, tak kritice a autor za ni obdrží již v témže roce Premio Campiello.

Po svém veleúspěšném zahájení spisovatelské dráhy se pak Bufalino vrhá do psaní téměř bezhlavě a v krátkém časovém sledu píše další knihy, z nichž můžeme jmenovat například román *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* (Slepec Argo aneb sny paměti), v němž si pohrává jak s hlediskem autobiografičnosti a paměti, tak se svou osobitou artificiální dikcí a metatextualitou. V průběhu 90. let pokračuje v tomto duchu s romány *Qui pro quo*, *Calende greche* (Řecké kalendy), *Tommaso il fotografo cieco* (Tommaso, slepý fotograf) a dalšími. Mimo jiné se také věnoval esejistice a překladům.

Bufalino je z námi zkoumané čtveřice spisovatelů jediný, kdo prožil celý život na Sicílii. Jeho život vyhasl jen pár kilometrů od rodného Comisa při tragické automobilové nehodě v roce 1996. Zůstal po něm nedokončený román *Shah mat* (Šach mat), z nějž stihl napsat pouhé dvě kapitoly.

3.2. Diceria dell'untore

Román, s nímž Gesualdo Bufalino ve svých šedesáti letech oficiálně zahájil svou spisovatelskou dráhu, představoval již v době vydání zcela atypické dílo, a to v mnoha ohledech. Tehdejší kritika ho dokonce označila za román „velmi francouzský“ a vzhledem k markantním tematickým podobnostem se snažila dílo a priori dávat do souvislosti s Mannovým *Kouzelným vrchem*. Jistě, téma lásky, smrti, sanatoria pro plicní neduhy a místy takřka onirické atmosféry jistě k podobným srovnáním svádí, avšak sám Bufalino se proti této tak samozřejmě přisuzované analogii ohrazoval. Nejvýmluvněji popsal prameny své inspirace v rozhovoru s Leonardem Sciasciou:

„Mi è venuto dall'esperienza di malato in un sanatorio palermitano: negli anni del dopoguerra, quando la tubercolosi uccideva e segnava ancora come nell'Ottocento. Il sentimento della morte, la svalutazione della vita e della storia, la guarnigione sentita come colpa e diserzione, il sanatorio come luogo di salvaguardia e d'incantesimo (ma La montagna incantata, è evidente, non ha giocato per nulla).“²¹

„Inspiroval jsem se vlastní zkušeností pacienta v palermském sanatoriu: v poválečných letech, kdy tuberkulóza ještě zabíjela a poznamenávala jako v 19. století. Pociť přítomnosti smrti, úpadek hodnoty života a dějin, uzdravení, jež bylo vnímáno jako provinění a dezerce, sanatorium jako kouzelné, ochranné místo (ale je evidentní, že Kouzelný vrch v tom roli vůbec nesehrál).“²²

Fakt, že byl Bufalino při psaní tohoto románu aspoň zčásti ovlivněn osobním prožitkem pak zase nutně vyvolává polemiku nad mírou autobiografičnosti. Jistá empirická báze je neoddiskutovatelná, především co se týče místního a časového zasazení děje, jinak je ale třeba se od výsostně autobiografické interpretace spíše oprostit a vnímat dílo komplexněji. Jedinečným aspektem románu je totiž zejména jeho forma, která rozhodně neužívá nenápadného, prostého jazyka, jenž bývá typický sdělování a zprostředkovávání osobní zkušenosti. *Diceria dell'untore* (Povídáčky roznašeče nákazy) se naopak vyznačuje vysokou mírou jazykové stylizace, jež zcela zásadně ovlivňuje charakter narace. Bufalinův

²¹ BUFALINO, Gesualdo. *Opere*, volume II. (a cura di Francesca Caputo). Milano: Bompiani, 2006, str. 1318

²² Tamtéž, vlastní překlad

barokizující, košatý styl plný archaismů a někdy i metafyzických promluv je z velké části strůjcem oné až přízračné, dějinně neurčité atmosféry. Samozřejmě víme, že příběh je pevně historicky ukotven, již úvodem autor předznamenává, že se píše rok 1946. Umný a pečlivě konstruovaný autorský styl však odsouvá konkrétní dataci postupně pod povrch vyprávění.

S tím také úzce souvisí otázka Bufalinova pojetí vztahu autor-čtenář. Jak sám přiznával, jeho tvorba pro něj měla hluboce intimní, osobní rozměr a její publikování v něm vyvolávalo dojem, že o sobě prozrazuje příliš. Logicky pak pro něj pouto mezi autorem a čtenářem znamenalo především pouto vzájemné důvěry a také ochoty čtenáře přistoupit na jeho pravidla hry. Byl také zářným příkladem autora v zajetí svého *opusu infinitum*, s jehož jedinou „definitivní“ verzí se jen těžko spokojuje, naopak se k němu neustále vrací a přemýšlí nad možnými variantami. Před každým novým vydáním *Dicerie* text znovu a znovu upravoval a vnášel do něj často i drobné stylistické obměny. Snaha o dokonalé vyjádření a vedení čtenáře k co nejlepšímu pochopení jeho osobitého stylu pak vysvítá především v incipitu, kdy encyklopedicky vysvětluje samotný titul knihy. „Diceria“ je archaický výraz pro promluvu či proslov, ovšem v současné italštině to může dost dobře být i povídačka nebo blábolení. „Untore“ je termín z dob morových ran 17. století, jímž se označovali takzvaní „mazači“, tedy ti, co úmyslně šířili smrtící morovou nákazu. Ve vysvětlování jde ale Bufalino ještě dál, později totiž román doplní ještě instrukčním klíčem, jenž slouží k dešifrování některých použitých výrazů a intertextuálních odkazů. Těch se mimochodem vyskytuje v díle početně, hojně jsou tam citována či parafrázována i klasická literární díla.

3.2.1. Obyvatelé zakletého domu

„Una setta di sbanditi eravamo, e incapaci di amarci fra noi, o cosí ci pareva, benché chi si è salvato abbia capito anni dopo ch'era vero il contrario, e che era già amore la passione con cui s'imparava la morte degli altri come se fosse la propria.“²³

„Byli jsme sekta odvrženců, kteří se nedokázali mít navzájem rádi, aspoň tak nám to připadalo, ačkoliv ti, co to přežili, až po letech pochopili, že opak byl pravdou a že právě ta vášnivost, s níž jsme prožívali smrt ostatních, jako by šlo o naši vlastní, už láskou byla.“

²³ BUFALINO, Gesualdo. *Opere*, volume I. (a cura di Maria Corti e Francesca Caputo). Milano: Bompiani, 2006, str. 21

Je krátce po druhé světové válce a bezejmenný protagonista, jehož optikou je nám děj zprostředkováván, se dostává do sanatoria pro nemocné tuberkulózou. Sanatorium v kopcích zvané Rocca, odkud je to do města pouhých pár kilometrů, však působí dojmem zcela jiného, do sebe uzavřeného světa, kde je čas relativním pojmem. Pacienti s lepšími či horšími prognózami tam žijí v tiché symbióze s přítomností smrti, přesně v duchu svého nepsaného solidárního paktu, že ani jeden z nich nepřežije toho druhého.

Jak si všímá i protagonista, Rocca snad nemůže být ve větším kontrastu s prostředím, jímž je obklopena. Toto v samé podstatě chladné a smrti poznamenané místo jako by se ocitlo uprostřed rozkvetlé sicilské přírody nedopatřením. Sanatorium skutečně působí symbolickým dojmem zakleté pevnosti, která uzavírá protagonisty pevně ve svých zdech a odkud už jako by nebylo návratu.

Hlubokou symbolikou oplývá také postava tamního hlavního lékaře, jemuž kvůli jeho vysoké a hubené postavě nikdo neřekne jinak než il Gran Magro, i když on sám si zakládá na plném znění svého šlechtického jména. „Mariano Grifeo Cardona di Canicarao, senza economizzare una sillaba, usava firmarsi il dottore [...]“²⁴ Všeobecně se proslýchá, že pochází ze španělského aristokratického rodu, pravdu ale zná nejspíš jen on sám. Il Gran Magro chvílemi působí jako přízrak, jenž je odjakživa a nadobro svázán se zdmi sanatoria. Přestože se na začátku vyskytuje matná zmínka o jeho nepovedeném manželství s krásnou ženou ze Syrakus, na jejíž fotografii každé ráno rituálně plive, jinak se nic zásadního o jeho minulosti nedozvídáme. A nelze se ubránit pocitu, že i to málo, co je o něm známo, je vlastně zcela nedůležité, protože démonický il Gran Magro už stejně není tím Marianem Grifeem Cardonou di Canicarao, který byl kdysi ženatý s kráskou ze Syrakus. Postava krutě inteligentního, sečtělého a cynického lékaře má až mefistofelské konotace, dá se říci, že vládne jistým typem temného charismatu, jímž si k sobě dokáže připoutat některé pacienty více než jiné. Protagonista se sám považuje za jeho velkého oblíbence, neboť il Gran Magro má ve zvyku s ním vést dlouhé debaty proložené citacemi z nejrůznějších literárních děl, které on většinou dovede bezpečně dešifrovat. Ale i když je il Gran Magro někdy otevřený a okázale žoviální, z jeho chování vždy prosvítá podivná teatrálnost a protagonista vůči němu nikdy neztrácí podvědomou ostražitost.

²⁴ Tamtéž, str. 13. „Mariano Grifeo Cardona di Canicarao, tak se doktor podepisoval, aniž by si ušetřil jednu jedinou slabiku [...]. Pokud není uvedeno jinak, jsou české překlady citátů moje vlastní.

Obyvatelé Roccy jsou spíše než cokoliv jiného soupeřníky ve své bolesti. Nakonec čeká i na nejzatvrzelejšího z nich poznání, že každý pacient, jenž překročí brány sanatoria, přestává být pánem svého života a začíná pro něj platit pravidlo *jednoho ze tří*. Jak jednou prozradí protagonistovi sám il Gran Magro, podle této neúprosné statistiky nakonec vždy přežije z každé trojice nemocných pouze jeden. Pobyt v sanatoriu se tak stává alegorií hry o život, jakéhosi ďábelského rozpočítadla, které vždy neomylně ukáže na ty, kteří musí z kola ven. Souvislost s již zmiňovaným tichým paktem pacientů je zde naprosto zjevná. Uzdravení a následné opuštění sanatoria je touto optikou klasifikováno jako určitý prohřešek vůči ostatním, jejichž prostě statistická naděje na přežití se tím značně umenšuje. Uzdravený pacient je tím přízračným *jedním ze tří*, tedy tím, jenž symbolicky odsuzuje k smrti dva další.

Jednou z postav, jež do protagonistova života výrazněji zasáhne je otec Vittorio, polní kurát, který se zcela vymyká řadovým pacientům sanatoria. Předně nikdo nedokáže pochopit, že se přijel léčit zrovna na Sicílii, ač pochází ze severní Itálie a jako duchovnímu by mu Vatikán jistě zařídil léčbu v nějakém přepychovém horském zařízení. Tato otázka ale zůstává navždy bez odpovědi, stejně jako mnoho dalších. Protagonistu váže k otci Vittoriovi zvláště ambivalentní přátelství, pramenící především z jejich vzájemné instinktivní potřeby polemického dialogu, jímž lze přebít nesnesitelnou statickostí života v Rocce. „Quasi entrambi temessimo e desiderassimo insieme nell'altro il connivente e nemico che ci mancava e senza cui la partita non si sarebbe potuta giocare.“²⁵ Jak je zcela zřejmé, jejich vášnivá diskuze a polemiky jim oběma dodávaly novou vitalitu a navíc byl skrze ně protagonista často konfrontován s pro něj velmi rozporuplnou otázkou víry. Promluvy otce Vittoria mají někdy až zcela metafyzický charakter, jeho modlitby se podobají vnitřním dialogům s božskou entitou, jež je zároveň bezeslovnou a automatickou odpovědí na všechny pochybnosti. Protagonistův postoj k víře však koresponduje spíše s Bufalinovým „[...] ateistickým, rozechvělým křesťanstvím.“²⁶ Přestože není ateista a víry se nezříká, nedokáže v ní zcela přirozeně spatřovat onu univerzální spásu a klíč k veškerým otázkám. Pro léčebná zařízení, ale i různé druhy internačních táborů byla bipolárnost náboženské otázky zcela typická. Každodenní přítomnost smrti, jež se týká bezprostředně všech, totiž často ovlivnila zásadním způsobem náboženské sebeurčení člověka. Přirozenou reakcí bylo jak odmítnutí celého

²⁵ Tamtéž, str. 32: „Oba jsme měli skoro strach i touhu najít v tom druhém zastávce a zároveň protivníka, jenž nám scházel a bez něhož by se zápas nemohl uskutečnit.“

²⁶ ZAGO, Nunzio. *Gesualdo Bufalino, la figura e l'opera*. Palermo: Pungitopo, 1987. „[...] cristianesimo ateo e tremante“, str. 11

konceptu Boha, tak naopak horlivé propadnutí víře, skrze niž se člověk mohl aspoň částečně vyrovnat s krutou skutečností.

Otec Vittorio brzy umírá, je i není jedním z dezertérů života. Protagonistovi na něj zůstává pouze zvláštní, neostrá vzpomínka, jež mu k jeho velkému údivu není vůbec schopna evokovat Vittoriovu podobu. Přestože spolu strávili tolik času, nedokáže si vybavit nic víc než pár rysů jeho tváře a stín, jež vrhala jeho postava, když mýjela světlo.

3.2.2. Návštěvník ve světě živých

Aby protagonista aspoň na chvíli unikl stereotypu neustále se opakujících vyšetření a znepokojivým myšlenkám na to, pro koho si smrt přijde tentokrát, podniká cesty dolů do města a hledá pomíjivé okamžiky zapomnění v náruči lehkých žen. Dívky, které potkává a pozoruje v ulicích města, jsou pro něj nedosažitelné, a to z jednoho prostého důvodu: on je ve světě „živých“ pouhým návštěvníkem v přestrojení, ony tam skutečně patří. A dokud bude jeho domovem Rocca, neexistuje cesta, která by ho s nimi dokázala spojit.

„Come mi guardano senza vedermi, come ciascuna apre e chiude il ventaglio del grembo a ogni passo! In piedi, nella fiumana di follia, è bello sceglierne una mentre si allontana, e battezzarla per poterla chiamare quando non c'è, e fare coppia con lei nella fantasia, seduti sulla spalletta di un fiume, Tresinaro o Livenza...“²⁷

„Jak jen se na mě dívají, aniž by mě viděly, jak se jim při každém kroku rozevívá a zase stahuje vějíř jejich lůna! Rád si v té bláznivé zmeti lidí vybírám jednu z nich, a zatímco se vzdaluje, pokřtím si ji jménem, kterým jí budu říkat, až mi zmizí, a budu si představovat, jak budeme spolu sedět jako pár na hrázi řeky, třeba Tresinara nebo Livenzy...“

Toto vykořenění se ale netýká pouze vztahů, úplně stejný pocit nepatřičnosti zakouší protagonista, když jede na krátkou návštěvu domů, kde už si připadá naprosto cizí. Hořce si uvědomuje, jak plíživě si zvykl na prostředí sanatoria, v jehož pevně ohraničeném mikrokosmu si vlastně připadá svým způsobem v bezpečí. Jeho výpravy do světa „živých“ se tak stávají jakýmsi intermezzy, na jejichž konci ho opět čeká uzavřený svět Roccy se svými neměnnými rituály.

²⁷ BUFALINO, Gesualdo. *Opere vol. I*. Citované dílo, str. 29

3.2.3. Milenci bez zítřka

Velký zlom na protagonistu čeká při jednom divadelním výstupu, který s demiurgovským zaujetím režíruje il Gran Magro. Zaujme ho totiž jedna z účinkujících patientek, kolem jejíž osoby se vznáší spousta otazníků, ale právě její enigmatičnost je jedním z aspektů, jímž je k ní od začátku zvláště přitahován. Marta se od ostatních patientek liší, i z mnoha náznaků je zřejmé, že žije v zajetí nějakého traumatu z minulosti. Protagonista ale postupně při otevřeném sondování mezi ostatními pacienty zjišťuje, že Marta na sobě nese stigma z války, kvůli němuž se od ní všichni odvracejí a dávají jí najevo své pohrdání. Jedna z patientek, Adele, protagonistovi mnohé objasňuje: „La Petacci, vuoi dire? Ma è una delle più fradicie [...] Non la curano quasi più, le lasciano fare quello che vuole, perfino ballare, l’hai visto.“²⁸ Zkazky o Martě jdou ale ještě dál, mluví se o její předválečné kariéře primabaleríny v La Scale, o jejím mileneckém vztahu s důstojníkem SS a také o tom, že byla do Roccy přerazena z jiného zařízení, kde ji ostatní málem zlynčovali. Ambivalentnost, která číší z Martiny osobnosti, však protagonistu neodrazuje, a to ani když ho před vztahem s ní varuje i sám il Gran Magro. Jeho chování v celé záležitosti je ostatně docela diskutabilní. Když totiž zjistí, že protagonista se nenechává ničím odradit a o Martu jeví zájem dál, začne se ke svému dosud největšímu oblíbenci chovat velice odtažitě. Sám protagonista si toho brzy všímá a pojímá podezření, že se možná nevědomě ocitl v jakémisi milostném trojúhelníku, přestože domnělému vztahu Marty a il Gran Magra nikdy vůbec nic nenasvědčovalo.

Navzdory všemu mezi protagonistou a Martou vzplane prudká náklonnost, jejíž pravou podstatou je dost možná jakýsi podvědomý útěk z reality a zoufalá snaha cítit něco opravdového. Oba totiž tuší, že mají před sebou jen vyměřený čas. Jako útky z šedi běžné existence v sanatoriu se dají označit i jejich výlety do města, kde se snaží aspoň na kradmé okamžiky chovat tak, jako by nebyli nemocní, jako by byli normální pár. Tato iluze ale nikdy dlouho nevydrží, a to z mnoha důvodů. Martin zdravotní stav se viditelně zhoršuje, možná i proto má tendenci vracet se k minulosti, a nakonec se s ní i svěřovat protagonistovi. Jsou to však niterné vzpomínky, kde jména, hodnosti a strany barikády roli nehrají, protagonista se tak přesně nedozví, kdo byl ten muž, jemuž stála až do konce po boku a kvůli kterému pak byla zavržena. To už vlastně není ani podstatné.

²⁸ Tamtéž, str. 46: „To myslíš tu Petacciovou? To je jedna z těch nejvíc namočených [...] Už ji skoro ani neléčí, nechávají ji dělat si, co chce, dokonce i tančit, jak jsi viděl.“

Ač díky Bufalinovu až manýristickému stylu psaní působí některé dialogy protagonistů příliš stylizovaným a vykonstruovaným dojmem, syrovost celého příběhu je přesto pod povrchem jejich košatých rozhovorů neustále patrná. Jejich poslední společný „útěk“ tak završuje v celé své tragičnosti prchavé okamžiky subtilní lásky a naděje, které spolu prožili. Marta umírá v záchvatu chrlení krve, daleko od sanatoria, ve světě živých.

„E tuttavia trovai la forza di chiuderle i due occhi e di mormorare in quell’atto, non una preghiera, non ne sapevo, ma il versetto di Bibbia trovato fra le carte di padre Vittorio, e di cui sentivo ora l’annuncio rifiammeggiarmi nella memoria. Poiché veramente le cateratte del diluvio di Dio rombavano, cantavano in quelle lordate lenzuola, senza che da nessuna colomba potesse venire salvezza.“²⁹

„A přece jsem našel sílu jí zatlačit oči a přitom zamumlat ne snad modlitbu, žádnou totiž neznám, ale veršík z Bible, jež jsem našel v poznámkách otce Vittoria, a jehož plamen se mi v tu chvíli v paměti znovu rozhořel. Neboť stavidla Potopy se opravdu v těch hrubých prostěradlech vzedmula a burácela, aniž by nějaká holubice mohla přinést spásu.“

3.2.4. Epilog

Když Marta umírá, protagonista mimoděk zjistí, že mu nikdy neřekla své pravé jméno. Typicky židovské příjmení Levi, které stojí v jejích dokladech, pak poskytuje možné vysvětlení některých otázek z její minulosti, ale to spíše marginálně. Jak to skutečně bylo s jejím vztahem s nacistickým pohlavárem, čeho přesně se dopustila z nutnosti a čeho dobrovolně, to už zůstane navždy nevyřešeno.

Přestože se il Gran Magro zdá být zvěčnělým symbolem Roccy, smrt nakonec nemilosrdně dostihne i jeho. V poslední agónii svěří protagonistovi na způsob testamentu svou písemnou pozůstalost, ve které je složka s materiály o Martě a jeho osobní, tajné deníky. Protagonista ale neváhá ani okamžik a vše hází do ohně, aniž by jedinkrát nahlédl dovnitř. Ať už by v materiálech našel cokoliv, byl si jistý, že by to nikomu neprospělo, naopak by to mohlo navždy zničit vzpomínku, jakou si chce na Martu uchovat.

²⁹ Tamtéž, str. 129

Misto il Gran Magra zaujímá nový lékař, jenž shledá, že protagonista vzhledem ke svému dobrému zdravotnímu stavu může Roccu opustit. Symbolicky je to tedy právě on, komu bylo jako jedinému z onoho podivného trojúhelníku souzeno přežít. Vychází z bran sanatoria za tichého porušení paktu o nepřetržití a vydává se trochu nejistým krokem na cestu zpět do světa živých.

I když by se *Diceria dell'untore* mohla svou strukturou připomínat Bildungsroman, ve skutečnosti je vlastně jeho přímým opakem. Vypravěč totiž „[...] spíše než aby se osvobodil od bolestivých minulých zkušeností, k nim zůstává vědomě připoután, což má za následek, že román má v podstatě kruhový charakter“³⁰ Protagonista sice opouští Roccu, ale ne proto, aby na ni navždy zapomněl. Naopak v něm vzpomínky na všechno a všechny zůstávají pevně ukotveny a vyprávění je určitým prostředkem, jímž se může postupně vyrovnat s tím, že namísto nich přežil on.

³⁰ ZAGO, Nunzio. Citované dílo, str. 24. „[...]piuttosto che liberarsi narrativamente di una dolorosa esperienza passata, vi rimane voluttuosamente invischiato, e ciò fa sì che il romanzo si svolga secondo un itinerario essenzialmente circolare.“

4. Giuseppe Bonaviri

4.1. Životopis

Giuseppe Bonaviri se narodil 11. července 1924 v Mineu jako první z pěti dětí krejčího Nanèho a Giuseppiny Casaccio. Domovský kraj, zejména pak vysočina Camuti v blízkosti jeho rodiště, pro Bonaviriho již od dětství představuje takřka magické a idylické místo, které se jako literární topos promítne do celého průřezu jeho tvorby. Z hlediska profese má ale právě Bonaviri ze všech námi zkoumaných autorů suverénně nejdál: v roce 1949 totiž odpromuje na lékařské fakultě a přijímá místo zastupujícího lékaře v piemontském městě Casale Monferrato. Vášeň pro literaturu u něj ale již v té době vykrystalizuje románem *Il sarto della stradalunga* (Krejčí z dlouhé ulice), který v sobě snoubí autobiografické prvky s neorealistickými tendencemi. Bonaviriho prvotinu hluboce ocení také Elio Vittorini, který se ho coby tehdejší pracovník nakladatelství milánského Einaudi rozhodne zařadit do slavné edice *I Gettoni*.

Bonaviri se z Piemontu přesouvá až do Frosinone, kde začíná pracovat jako kardiolog. I přes svou náročnou profesi však neztrácí kontakt s literaturou a nestrání se ani uměleckého a kulturního života. Přestože se etabloval jako neorealista, jeho další díla vládou zřetelně lyričtější charakterem, v němž rezonuje jakási podvědomá autobiografičnost. Pro příklad si zde můžeme jmenovat romány *Il fiume di pietra* (Kamenná řeka), *La divina foresta* (Božský les) nebo třeba *L'isola amorosa* (Zamilovaný ostrov), které publikuje v průběhu 60. a 70. let. Za zmínku stojí také jeho exkurzy do světa poezie, které zahájil v roce 1974 sbírkou s názvem *Il dire celeste* (Nebeská řeč). Jeho literární tvorba je ale velice rozsáhlá a pokračuje až do prvních let nového milénia, kdy má již na kontě přes tři desítky titulů. Giuseppe Bonaviri umírá v roce 2009 ve Frosinone.

4.2. La divina foresta

Bonaviriho v pořadí čtvrtý román, který v roce 1969 publikovalo nakladatelství Rizzoli, představoval v době vydání naprosto netradiční počín. Jedná se totiž o vysoce metafyzické dílo, jež čtenáře zavádí až do dávného prostoru bájně Sicílie, kde se před jeho zraky odehrává

prvopočátek stvoření všeho života. Je zde namístě podotknout, že Bonaviri nejprve nabídl rukopis nakladatelství Einaudi, to se však rozhodlo román nevydat. Tato skutečnost neušla pozornosti mimo jiných i Leonardu Sciasci, který dokonce zaslal milánským nakladatelům dopis, v němž cituje pochvalná slova, jež autorovi románu adresoval Italo Calvino:

„Caro Bonaviri, la *Divina foresta* è un bellissimo libro, qualcosa di finalmente nuovo nella nostra letteratura d'oggi, qualcosa di pensato e nello stesso tempo pieno di libera invenzione, tutto poetico e sofferto, con un rapporto vero con la natura e con i luoghi.“³¹

„Milý Bonaviri, *La divina foresta* je překrásná kniha, je to konečně něco nového v naší současné literatuře, něco promyšleného a zároveň plného volné imaginace, je to něco poetického a zároveň pracně vytvořeného, něco, co má skutečný vztah s přírodou a místy.“

Sám název románu by se dal chápat jako dantovská aluze.³² Co se týče struktury, román je formálně rozdělen do deseti nepříliš rozsáhlých kapitol.

4.2.1. Stupně metamorfózy

Hned v úvodu románu se ocitáme v neurčité, absolutní dimenzi univerza, v němž se právě začíná rozpínat jakási nehmatatelná síla, jež se stane prvopočátkem všeho stvoření. Za protagonistu by se zde dala označit samotná esence života v tom nejabstraktnějším slova smyslu. Jedná se o substanci v neustálém pohybu, která se snaží nabývat nějaké konkrétnější podoby:

„Intanto, io volevo che quella oscura corsa finisse presto, per uscir fuori dall'immutabile stato di essere abissale in cui mi trovavo. Volevo precisarmi, definirmi, assorbendo, succhiando e, stavo per dire, leccando linfa, deiezione cosmica, sparsa potenzialità elettrica, eccetera.“³³

„Zatím jsem chtěl, aby ten temný běh brzy skončil, abych opustil ten neměnný stav hlubinného bytí, v němž jsem se nacházel. Chtěl jsem se blíže určit, definovat se tím, že

³¹ BONA VIRI, Giuseppe. *La divina foresta* (a cura di Salvatore Silvano Nigro). Palermo: Sellerio 2008, str. 174

³² Jedná se o 28. zpěv z *Očistce*, v němž stojí: „divina foresta spessa e viva“

³³ Tamtéž, str. 21

jsem pohlcoval, sál a dokonce i lízal lymfu, kosmické výměšky, rozptýlenou elektrickou kapacitu, a tak dále.“

Onoho bližšího definování sebe sama však protagonista může dosáhnout až prostřednictvím další entity, jíž se cítí být zmocňován. Je to cizí a neznámá síla, a tak z ní logicky cítí podvědomé rozechvění a obavy, pokouší se dokonce jejich spojení neúspěšně zabránit. Jejich nevyhnutelné sloučení se ale mezitím dovrší; splynou tak v jeden celek, jenž by se dal nazývat jakousi jedinou buňkou, v níž jsou zřetelně zachovány obě jednotlivé podstaty. Zajímavé také je, že obě entity spolu komunikují, a dokonce si přiřazují jména. Protagonista svou „družku“ instinktivně označí jménem Grumina, ona k němu zase odkazuje jako k Fermentiovi. Fermentio je tedy jakési první metamorfované stadium protagonisty, na nějž čeká ještě několik dalších fází vývoje. Nutno však podotknout, že ačkoliv si svou transformaci pokaždé jasně uvědomuje, její pravou podstatu pocítuje spíše až v souvislosti s ostatními postavami. Právě ony ho totiž svým způsobem identifikují.

V naraci poměrně brzy nastane okamžik, kdy dosud nespecifikovaný bájný prostor začíná nabývat konkrétnějších obrysů. Z popisů poté jednoznačně vysvítá, že dějištěm právě probíhajícího zázraku života je Sicílie, jejíž obraz je navíc místně konkretizovaný. Jak se ukázalo i v Bonaviriho dalších románech *Il sarto della stradalunga* (Krejčí z dlouhé ulice) a *Il vicolo blu* (Modrá ulička), autor v tomto ohledu zůstává věrný rodnému Mineu a jeho okolí. V obou výše jmenovaných dílech však silně rezonuje autobiografický a vzpomínkový motiv, což v knize *La divina foresta* už z podstaty možné není.

Popisovat zde detailně děj námi analyzovaného románu by bylo vzhledem k jeho povaze obtížné a zřejmě i neúčelné, proto se raději zaměříme na jeho nezajímavější specifika. Jak již bylo předznamenáno výše, onen transcendentní protagonista získává o svých proměnách plné povědomí až ve chvíli, kdy ho na to nepřímou pozorností další postavy. Kromě nehmatatelné Gruminy, která se ho až násilným aktem zmocní, má Fermentio kolem sebe různé přírodní entity (pro příklad může posloužit rozkvetlá louka Fiordimaggio nebo červený polníček Ordio). V tomto zvláštním, až rajsky čistém prostoru jsou živočichové zastoupeni nejdříve včelami a motýly, s nimiž může protagonista také rozmlouvat. Někdy jsou to ale spíše vysoce smyslové a onomatopoické věty plné citoslovců, jež připomínají jakousi prapůvodní a podvědomou komunikaci.

Vývoj ale pokračuje dál a do bájného prostoru přilétají první ptáci. Tento moment je pro hlavního hrdinu přelomový, neboť konečně získává fyzické tělo: z jakési abstraktní hmoty se transformuje na supa, což ale v románu žádnou negativní konotaci nemá. Protagonista má tedy konkrétní podobu a také jméno, protože ostatní ptáci ho nazývají Apomeo. Vše dosud plyne idylicky, ovšem na ničím nerušený prostor se pomalu snáší katastrofa; jako symbol destrukce se na scéně objevuje poustevník Giuseppe, první člověk, který do „rajské zahrady“ vkročil. Zpočátku sice nepůsobí nebezpečně, ovšem svou bezohledností nakonec založí ničivý požár. Ptačí i rostlinní protagonisté jsou nuceni se dívat, jak jejich domov mizí v plamenech, čemuž nemohou nijak zabránit. V nastalé zdánlivě beznadějné situaci však Apomeo a jeho přátelé nakonec naleznou východisko: rozhodnou se zkusit štěstí a odlétají na Měsíc.

Jak se ukazuje, román *La divina foresta* má velmi alegorickou dimenzi a může v sobě skrývat až biblické podobenství: protagonisté jsou vlastně svým způsobem vyhnáni z ráje, kde před příchodem ničitelů vše fungovalo naprosto idylicky. Přeneseně může podstata románu značit paralelu se světem, z jehož prvotně čisté podoby si lidstvo samo stvořilo místo plné násilí a bolesti, z něhož ovšem na rozdíl od hrdinů tohoto románu nemají žádného úniku.

Do námi zkoumané lyrické linie se tedy tento román včleňuje právě tím, že překonává konkrétní autorovu empirickou zkušenost a z jeho rodného ostrova činí alegorické místo mýtických rozměrů. Právě díky již zmíněnému románu *Il sarto della stradalunga* se Bonaviri etabloval jako neorealista, ale jak jsme viděli už na případě Vittoriniho, i on jde dál za mimetické znázornění Sicílie, která se stává jakýmsi magickým „pramístem“: univerzálním a současně jedinečným.

5. Vincenzo Consolo

5.1. Životopis

Vincenzo Consolo se narodil 18. února 1933 v malém městě Sant'Agata di Militello v sicilské provincii Messina jako šesté z osmi dětí Calogera a Marie Giallombardo. Jeho otec dělá nejprve šoféra, ale později se vypracuje na obchodníka s potravinami, díky čemuž si rodina nežije špatně. Calogero synovi vštěpuje již od malička pevné etické principy, které v něm trvale zakoření. Consolo prožívá poměrně idylické dětství v prostředí malebné sicilské krajiny, s níž nikdy nepřestane být spjatý. Již jako mladík tíhne k literatuře a přeje si ji studovat, s tím však jeho rodiče nesouhlasí. Na znamení kompromisu tedy nastupuje na právnickou fakultu do Milána. První opuštění rodného ostrova je pro Consola v jistém smyslu traumatickým zážitkem, jehož ozvěny budou pod povrchem jeho tvorby později rezonovat. Během svého milánského pobytu se seznamuje s básníkem Luciem Piccolem, jenž v něm probudí takřka antikvářský zájem o „staromódní“ literaturu. Předmětná vášeň pro různé zaprášené katalogy, kroniky, provinční románky a texty všech možných žánrů a rejstříků, bude ostatně z jeho pozdější tvorby vysvítat. Po úspěšném ukončení studií práv se na Sicílii prozatím vrací a začíná vyučovat na agrární škole.

Svou literární dráhu zahajuje v roce 1963 s románem *La ferita dell'aprile* (Dubnové zranění) věnovaným jeho otci, jenž toho roku zemřel; děj Consolovy prvotiny se odehrává na sicilském maloměstě v politicky nepřehledné a vypjaté poválečné době. Toto dílo zastupuje realističtější a klasičtější linii jeho tvorby, jež bude postupně tíhnout spíše k poetičnosti a pluralitnosti forem i jazyka. V té době se také setkává s Leonardem Sciascou, s nímž ho bude pojít dlouholeté přátelství plné oboustranného respektu. Sciascia jako zastánce aktuálnosti a angažovanosti literatury představuje spíše Consolův protipól, přesto ho však i v tomto aspektu do jisté míry ovlivní. Přibližuje se totiž k žurnalistické kariéře a v roce 1968 získává práci zpravodaje u RAI. Odchází tedy opět do Milána a „ostrov“ opouští již definitivně. Zajímavou a poněkud enigmatickou kapitolu Consolova života pak představuje vztah s Gesualdem Bufalinem. Ze dvou skvělých přátel se totiž jednoho dne stali ti nejzarytější nepřátelé, ale ani jeden z nich důvody této záhadné proměny nikdy neobjasnil.

V 70. letech se hojně věnuje žurnalistické činnosti, spolupracuje například s novinami *La Stampa*, *Corriere della sera* a *Messaggero*. Po dlouhé proluce se v roce 1976 vrací na literární scénu s románem *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (Úsměv neznámého námořníka), který již nese typické znaky jeho lyričtější dikce a propojování různých stylů. Děj se opět odehrává na

Sicílii, ovšem zasazen je do vzdálených dob probíhajícího risorgimenta. Na tento úspěch navazuje s romány *Lunaria* (1985) a *Retablo* (1987). V roce 1992 obdržel Premio Strega za román *Nottetempo, casa per casa* (Čas noci, dům po domu). V psaní intenzivně pokračuje téměř až do své smrti. V tom roce vychází u nakladatelství Mondadori jeho poslední román *La mia isola è Las Vegas* (Můj ostrov je Las Vegas), to už ale bohužel Vincenzo Consolo v Miláně podlehl své vleklé nemoci. Jeho ostatky odpočívají v rodinné hrobce Consolů v Sant'Agatě di Militello.

5.2. Il sorriso dell'ignoto marinaio

Consolova prvotina *La ferita dell'aprile* (Dubnové zranění) se svou strukturou a stylem nijak zvlášť nevymyká klasickým románovým paradigmatům, a ještě se naplno nevyznačuje tolik specifickým a novátorským rukopisem, jenž bude pro tohoto autora později tak charakteristický. Tento rozsahem nevelký román, odehrávající se v naturalistických kulisách poválečné Sicílie, zachycuje iniciaci několika žáků katolické školy, kteří se ocitají v tradiční konfrontaci mladistvého neklidu s řádem zkostnatělé instituce. V tomto díle lze do jisté míry postřehnout vlivy vergovské všelidské dikce, esejista Mario Mainarda jej dokonce označil za „chorální román s vergovskými tóny.“³⁴

Consolovo druhé dílo s názvem *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (Úsměv neznámého námořníka), jehož první kapitola byla publikována na stránkách časopisu *Nuovi Argomenti* již v roce 1969, vychází uceleně až v roce 1976 a jak bylo předznamenáno výše, jedná se o zcela výjimečný počín. *La Ferita dell'aprile* jako by byla jakýmsi realistickým úvodem, jímž si Consolo připravoval dráhu pro svou následující mnohohrstevnou tvorbu. Topos Sicílie sice i nadále zůstává, nicméně zásadně se mění časové zasazení, jež čtenáře zavádí do pohnutých dob risorgimenta.

Téma antihistorického románu v Itálii znovu ožilo na sklonku 50. let, kdy Giuseppe Tomasi di Lampedusa vydal román *Il Gattopardo* (Gepard, česky 1963), jenž své předchůdce nachází v dílech *I Viceré* (Místokrálové, česky 1974) od Federica De Roberta a *I vecchi e i giovani* (Staří a mladí, česky 1958) Luigiho Pirandella. Ani poslední dvě zmiňovaná díla nejsou okamžitou reakcí na události kolem sjednocení Itálie (*I Viceré* vycházejí v roce 1894 a *I vecchi e i giovani* až v roce 1913), přesto se ale oprávněného uznání dočkávají teprve poté, co

³⁴ MINARDA, Mario. *La lente bifocale. Itinerari stilistici e conoscitivi nell'opera di Vincenzo Consolo*. Gioiosa Marea: Pungitopo, 2014, str. 21. „Romanzo corale dal sapore verghiano“

Tomasi di Lampedusa svým románem znovu rozdmýchal zájem o tuto historickou epochu zprostředkovávanou autentickou optikou z „Jihu“.

Il sorriso dell'ignoto marinaio bezesporu na tuto tradici navazuje, avšak zcela neotřelým způsobem. Román má velmi složitou strukturu, jež je určitou mozaikou rozličných forem, které se navzájem prolínají a vytvářejí tak dojem historické plastičnosti. Zčásti je román epistolární, někdy přechází v úřední záznamy, prohlášení a protokoly, jindy má narace klasičtější charakter er-formy, ale přes to všechno nikdy neztrácí sugestivní až lyrickou atmosféru, z níž věrně vystupuje podoba risorgimentální Sicílie. V centru pozornosti románu však nestojí přímo Garibaldiho tažení. Consolo se v tomto díle rozhodl věnovat událostem, které sice nemají takový věhlas, ale o to více demonstrují roztržitost postojů a akcí provádějících sjednocení. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* je zčásti kronikou neslavné vzpoury v Alcàre Li Fusi, která vypukla ještě před slavným Garibaldiho vyložením v Palermu. V roce 1860 rozpoutali zbídačení rolníci z Alcàry Li Fusi nepokoje, při kterých drancovali šlechtické domy a některé jejich obyvatele dokonce zabili. Impulsem k tomuto počínání se jim stal právě blížící se příchod garibaldiovských jednotek, o nichž se domnívali, že tyto hrůzné činy proti představitelům bourbonské šlechty ospravedlní. Tak se ale nestalo a po příchodu Garibaldiho byli všichni vzbouřenci zatčeni a potrestáni.

Právě fokalizace na události, jež jsou i v kontextu sicilského risorgimenta vnímány tak trochu marginálně, je jasným důkazem Consolovy snahy o vyvážený a pluralitní pohled na tuto poněkud nepřehlednou dějinnou epochu. Poukazuje na nutnost oprostít se od zažitých historických kánonů a nahlížet danou problematiku i z netradičních perspektiv, o to však realističtěji. Jak již bylo předesláno výše, příběh risorgimenta na Sicílii není jen obrazem impozantní figury Garibaldiho na koni, kterak za jásání davu ostrov osvobozuje od bourbonské nadvlády. Horečné revoluční události tohoto typu jsou totiž vždy a všude jistým poblouzněním, na jehož konci neúprosně čeká střizlivé zjištění, že se vlastně v zásadě nic nezměnilo. Pro Sicílii toto platí dvojnásob: v momentě sjednocení se totiž vyměnila pouze vláda a územní příslušnost, všechny dosavadní sociální a ekonomické problémy ale zůstaly. Na všechny, kteří spatřovali v připojení k „nové“ Itálii spásu a univerzální řešení, tak čekala hořká deziluze a zjištění, že Sicílie je opět periferií na okraji zájmu státu, jehož je součástí.

5.2.1. Freska odcházejícího času

„Sto solo attendendo adesso a un’opera che riguarda la generale malacologia terrestre e fluviale della Sicilia che da parecchio tempo m’impegna fino in fondo e mi procura affanno...“ spiegò il Mandralisca buttandosi a sedere come stanco sopra la sedia dietro la scrivania.

„E voi pensate, Mandralisca, che in questo momento siano tutti lì ad aspettare di sapere i fatti intimi e privati, delle scorze e delle bave, dei lumaconi siciliani?“³⁵

„Ted’ právě dokončuji dílo pojednávající o obecné suchozemské a říční malakologii na Sicílii, které mě už nějaký čas nesmírně zaměstnává a vyčerpává...“ vysvětloval Mandralisca a unaveně se sesul na židli za psacím stolem.

„A vy si, Mandralisco, myslíte, že v tuhle chvíli všichni napjatě čekají na to, až uslyší intimní a důvěrné zprávy o ulitách a slizu sicilských hlemýžďů?“³⁶

Vzhledem k povaze díla není narace pokaždé zprostředkovávána v souvislosti s postavami, což se týká především oněch dokumentárních příloh, jež text doplňují. Přesto ale román není pouhou změtí na sebe navršených informací a svého protagonistu samozřejmě má. Dá se říci, že vyprávění má symbolickou formu jakési ulity, kolem jejíhož středu se děj spirálovitě otáčí. Oním středem ulity je baron Enrico Pirajno di Mandralisca, jakýsi prototyp starosvětského aristokrata, jenž s takřka osvícenským zájmem o přírodní vědy i umění brázdí sicilskou krajinu, aby se věnoval své badatelské činnosti. Zrcadlí se v něm rovněž ideál velkomyslného a spravedlivého šlechtice, který ale už pro danou epochu přestává být typický. Nelze totiž nezpomenout již zmiňované antihistorické romány a jejich obraz dekadentní šlechty, která se zmítá v poslední fázi agónie své vyprázdněné tradice. Její dřívější hédonismus se stává pouhým mýtem, co se ale naopak vynořuje jasněji než dřív, je především nevraživost či lhostejnost mezi členy šlechtických rodin, které už k sobě navzájem váže jenom pouto slavného jména a majetkové zájmy. To vše pak jde ruku v ruce s určitou bezradností a neschopností čelit nové, poněkud nepřehledné době a měnícím se pořádkům.

„In rapporto alla Storia, il barone di Mandralisca e il *Gattopardo* di Lampedusa, costituiscono due interpretazioni opposte dello stesso personaggio; entrambi si

³⁵ CONSOLO, Vincenzo. *L’opera completa*. Milano: Arnoldo Mondadori editore S.p.A., 2015, str. 160

³⁶ Tamtéž. Pokud nebude zvedeno jinak, jedná se o vlastní překlad.

muovono nello scenario di un Risorgimento monco e pieno di contraddizioni, noto a tanta letteratura siciliana. A metà strada, tra i gattopardi nichilisti di Lampedusa e il nuovo eroe malinconico di Consolo, che reagisce alle menzogne della storia, sta il fallimento generazionale dei *Vecchi e giovani* di Pirandello, l'aristocrazia claustrofobica e allucinata dei *Viceré* di De Roberto, e quella chiusa e ostile del *Mastro don Gesualdo* di Verga.³⁷

„Ve vztahu k Historii představují baron Mandralisca a Lampedusův *Gepard* dvě opačné interpretace stejné postavy; oba se pohybují na scéně pokrouceného Risorgimenta plného protikladů, s nímž se v sicilské literatuře často setkáváme. Na půli cesty mezi nihilistickými Lampedusovými gepardy a novým Consolovým melancholickým hrdinou, jenž reaguje na příkoří dějin, stojí generační prohra Pirandellových *Starých a mladých*, klaustrofobická a zmámená šlechta De Robertových *Místokráľů*, a potom ta uzavřená a nepřátelská z Vergova románu *Mistr don Gesualdo*.“

I z tohoto výstižného srovnání vysvítá, že baron di Mandralisca je poměrně atypickou postavou a plně nekoresponduje s výše popsáním obrazem tehdejší šlechty. Přesto je ale i on pevnou součástí odcházejícího světa, respektive jakési jeho slepé větve, která již nebude mít své pokračování.

5.2.2. Na hraně snu a skutečnosti

Obraz neznámého, lehce se usmívajícího námořníka od malíře Antonella da Messina³⁸, prostupuje celou knihou jako návratný motiv, již v incipitu se dozvídáme, že ho baron di Mandralisca koupil od jistého lékárníka jménem Carnevale. Ovšem ve stejnou dobu se dozvídáme také to, že Carnevale se obrazu chtěl zbavit, protože jeho dcera Catena bůhvíproč nemohla námořníkův úsměv vystát a dokonce obrazu uštedřila ve vzteku několik škrábanců. Barona ale ono plátno naopak zcela fascinuje a nepřestává jemnost úsměvu neznámého muže

³⁷ GUARRERA, Carlo. *Lo stile della voce. Mimesi del parlato da Verga a Consolo*. Messina: Sicania, 1996, str. 114

³⁸ Původem sicilský malíř tvořící převážně v Benátkách v druhé polovině 15. století. Jeho obrazy se vyznačují čistotou forem a dokonalou prací se světlem. (Čerpáno z: <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonello-da-messina/>)

obdivovat. Ačkoliv ani protagonista, ani nikdo jiný jeho identitu nezná a znát nikdy nebude, je tajemný cizinec z obrazu neustále přítomen, stává se baronovi s trochou nadsázky tichým společníkem na jeho cestách.

Baron di Mandralisca se vydává po boku sluhy jménem Sasà na badatelskou výpravu z Liparských ostrovů přes Tindaro do Cefalù, během níž má v plánu věnovat se výzkumu suchozemských i říčních měkkýšů, o kterých připravuje rozsáhlé pojednání. Popisy sicilské krajiny a přístavů, jimiž projíždějí, mají až evokativní podstatu, přestože nejsou nijak dlouhé a přehnaně konkrétní. Někdy mají spíše poetický nádech, tak jako například popis přístavu Cefalù: „Era novembre, vicino a San Martino, e tutta la costa ancora si faceva a scaglie, palpitante, come le pietre d'oro dei mosaici del duomo, nei cieli, tra l'ali di pavone degli angeli alle vele [...]“³⁹

Až hmatatelný dojem vytvářejí také dialogy místních rybářů, které jako by byly opravdovými přepisy jejich mluvy. Tyto úseky jsou pak v přímém kontrastu s vysokým a kultivovaným stylem promluv a dopisů barona di Mandralisca, i zcela bezpříznakovým jazykem úředních záznamů. Consolovi se všechny tyto složky podařilo umně propojit v heterogenní směs, jež ve výsledku drží pohromadě a nijak dílu neubírá na celistvosti.

Pozoruhodnou roli v románu zaujímá také postava advokáta Giovanniho Interdonata. Poprvé se s baronem di Mandraliscou setkávají přímo v přístavu v Cefalù, kam Interdonato připlouvá v přestrojení za námořníka. Tato aluze samozřejmě není náhodná a ještě o ní níže bude řeč. Otázky vyvolávají také tajuplné okolnosti provázející jeho příjezd, ovšem záhy dojdou svému vysvětlení. Advokát Interdonato se vrací z Paříže na rodnou Sicílii, aby se tam setkal s tamní revolucionářskou skupinou. A je jasné, že z opatrnosti tak činí raději inkognito. Oba zmínění protagonisté jsou symboly zcela odlišných světů a dá se říci, že jsou svými vlastními protipóly, přesto však tato jejich komplementarita nakonec skýtá zcela jedinečný úhel pohledu.

„V díle *Il sorriso dell'ignoto marinaio* je Pirajnovým alter egem Giovanni Interdonato: postava, která v celé úspornosti románu barona Mandraliscu doplňuje. Tento mladý advokát, v němž dřímá duch činu, připlouvá pod falešnými plachtami, aby na Sicílii zorganizoval vzpouru, bojoval s pasivními postoji šlechty, a vyburcoval zmalátnělou mysl lidí, jež dlela

³⁹ CONSOLO, Vincenzo. *L'opera completa*. Citované dílo, str. 151: „Byl listopad, blížil se svátek svatého Martina a celé pobřeží bylo ještě šupinovité a rozechvělé jako zlaté kamínky na chrámových mozaikách, na nebi, mezi pavími křídly andělů na kápích [...]“

spíše v apatii než v touze po zachování starých pořádků. Interdonato vykukuje za zády poklidného svědeckého vypravěče, toho „sběratele záznamů.“⁴⁰

„Nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* l'alter ego di Pirajno è Giovanni Interdonato: personaggio che nell'economia del romanzo risulterà complementare a quello del barone di Mandralisca. Uno spirito d'azione si incarna in questo giovane avvocato venuto dal mare sotto mentite spoglie per organizzare la rivolta in Sicilia, per combattere l'immobilismo della condizione aristocratica, e per scuotere una coscienza assopita dall'indolenza più che dalla volontà di conservazione. Interdonato fa capolino alle spalle del quieto testimone narratore, di quel „raccolgitore di documentazione.“

Interdonato je v pravém slova smyslu dítětem své doby. Díky svému dlouholetému pobytu ve francouzské metropoli se dostává přímo do centra tehdejšího politického, kulturního a uměleckého života, což nesporně vytříbuje jeho kultivovanost a intelekt. Srdcem je ale živelný rebel oddaný svým ideálům, který touží zburcovat zkostnatělou a zdánlivě v čase ustrnulou společnost. I přes všechny předchozí nezdary revoluce nemá tentokrát Interdonato pochyby, že stojí na prahu velké historické proměny. Jako symbol propojení staré a nové doby pak působí až lyrická paralelnost postavy Interdonata s neznámým námořníkem z obrazu.

„Ma voi, ma voi...“ cominciò a fare il Mandralisca sgranando gli occhi dietro le lunette del pince-nez, spostandoli meravigliato dal volto dell'Interdonato a quello, sopra, dell'ignoto d'Antonello. Quelle due facce, la viva e la dipinta, erano identiche, la stessa coloritura oliva della pelle, gli stessi occhi acuti e scrutatori, lo steso naso terminante a punta e, soprattutto, lo stesso sorriso, ironico e pungente.“⁴¹

„Ale vy, to přece...“ začal Mandralisca vypoulenýma očima za sklíčky cvikru s údivem zaostřovat nejprve na tvář Interdonata, a pak na tu patřící neznámému muži z Antonellova obrazu. Ty dvě tváře, jak ta živá, tak ta namalovaná, byly identické, měly stejně olivově zabarvenou pleť, stejné pronikavé a zkoumavé oči, stejný nos zakončený do špičky, a především měly ten samý ironický a pichlavý úsměv.“

⁴⁰ GUARRERA, Carlo. *Lo stile della voce. Mimesi del parlato da Verga a Consolo*. Citované dílo, str. 112

⁴¹ CONSOLO, Vincenzo. *L'opera completa*. Citované dílo, str. 160-161

Jak je možné, že Giovanni Interdonato je naprosto dokonalým dvojníkem muže z obrazu starého bezmála čtyři století, zůstává věčným otazníkem. Baron di Mandralisca ale není jediný, kdo si té markantní podoby všímá. Vzápětí mu totiž Interdonato svěřuje, že je snoubencem Cateny di Carnevale, avšak jejich vztah je velmi netradiční. Přiznává, že se vlastně viděli jen na několika utajených schůzkách, což dává tušit, že se jeden druhému zaslíbili, ale zřejmě beze svědků a oficialit. Tomu by odpovídal i fakt, že se o Cateně v úvodu hovoří jako o pětadvacetileté, stále ještě svobodné dívce. Rázem je ale jasné, co stálo za zdánlivě iracionální nenávisť Cateny k úsměvu námořníka z obrazu. Připomínal jí totiž milovaného Giovanniho, ale současně také skutečnost, že je od něj tolik vzdálená, že jeho duše plná revolty mu nedovoluje žít spořádaně po jejím boku. Její neustále sílící averze vůči námořníkově tolik sugestivní tváři zapříčiní, že její otec nakonec obraz raději prodá baronu di Mandraliscovi. A právě na tomto místě vysvítá, jak zdánlivě nesourodá narace nakonec vyústí v konzistentní celek, v němž jsou postavy i události svým způsobem propojené, ačkoliv tomu nejprve nemusí mnohé nasvědčovat. Přesto ale *Il sorriso dell'ignoto marinaio* zůstává dílem, v kterém není ani zdaleka vše explicitní, mnohdy autor čtenáři nabízí spíše o indicie než konkrétní vysvětlení. Ostatně sám motiv neznámého námořníka, jenž emblematicky uvozuje celou knihu, je dost možná jakýmsi manifestem všeho, co zůstalo v románu navždy nevyřčeno.

Baron di Mandralisca je pak postavou, jež zůstává někde na půli cesty. Není sice apatickým aristokratem, který z principu všechny pokusy o změnu odmítá, nechce být zpátečníkem a mementem minulých dní, ale zároveň na onom dějinném zvratu nedokáže a zřejmě ani nechce participovat. Je spíše tichým pozorovatelem událostí, jenž si žije ve vlastní ulitě tak jako hlemýžďi, jejichž zkoumání se s nevšedním zaujetím věnuje. Interdonato mu jeho neangažovanost nevyčítá, pro něj osobně je ale nepřijatelná. Jak nám ukazuje i úvodní citace, někdy svému příteli di Mandraliscovi naznačuje, jak bizarně působí jeho nerušené bádání o sicilských měkkýších, zatímco kolem něj mílovými kroky kráčí historie.

Kontrast protagonistů však není ani v nejmenším schematický, jakkoliv by se to mohlo nabízet. Stejně tak jako baron di Mandralisca není naškrobeným a zpátečnickým aristokratem, není ani Interdonato žádný Robespierre, co stojí na barikádách a vyzývá revoluci. Navzdory všem svým odlišnostem jsou si oba nakonec v něčem podobní a navzájem se inspirují. A nic to nedokazuje lépe než právě finální gesto, k němuž se di Mandralisca odhodlá. „Enrico

Pirajno Mandralisca přenechává svůj dům i majetek škole; všeho se tedy vzdává ve prospěch příštích generací v naději, že synové a vnuci tehdejšího pokolení budou umět s oním dědictvím nakládat.⁴²

Ačkoliv jeho čin může zprvu vyvolávat dojem rezignace, vyvstává zde otázka, zda není spíše jejím opakem. Je totiž důležité si uvědomit, že di Mandralisca sice nové době ustupuje, ale nechová vůči ní zášť a doufá, že je vykročením k lepší budoucnosti.

5.3. Retablo

V roce 1987, tedy o více než deset let poté, co Vincenzo Consolo naplno prokázal své nevšední spisovatelské kvality v díle *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, spatřuje světlo světa jeho čtvrtý román s názvem *Retablo*. Tímto výrazem španělského původu se označuje bohatě zdobená část oltáře, na níž bývají často zobrazeny skutky svatých, ale odkazuje také k satirické komedii Miguela de Cervantese s názvem *Retablo de las maravillas* z roku 1615, v níž potulní kejklíři obratnou léčkou přimějí ctihodné občany tvrdit, že se stali svědky zázraku, k němuž ve skutečnosti nedošlo.⁴³ Spíše než dějová specifika této Cervantesovy hry je zde možná více na místě vypíchnout její klasicky burleskní dvojici protagonistů, která v námi analyzovaném románu přeneseně rezonuje, což bude konkrétněji zmíněno níže.⁴⁴

Román je formálně rozdělený do tří částí, z nichž každá užívá jiné fokalizace. V prvním úseku nazvaném *Oratorio* se seznamujeme s mladým mnichem Isidorem, jenž vzplane prudkým citem k palermské dívce Rosalii; druhá kapitola s titulem *Peregrinazione* je nejobsáhlejší a na scénu zde vstupuje postava milánského malíře Fabrizio Clericiho, jenž přebírá vůdčí roli narace. Román se uzavírá částí příznačně pojmenovanou *Veritas*, která je niternou zpovědí a vyznáním Rosalie. Vše se odehrává na pozadí settecenteské Sicílie, v jejíž podmanivé atmosféře se mísí ryzost s okázalostí. Na rozdíl od románu *Il sorriso dell'ignoto marinaio* má zde historická datace spíše funkci kulisy, jež osudy protagonistů přímo nedeterminuje. Jeden z nejpozoruhodnějších aspektů tohoto díla pak tkví v jeho bohaté intertextualitě a odkazech na skutečné osobnosti, k čemuž se ještě vrátíme v níže provedených analýzách. Již úvodem ale lze předeslat, že na poměrně skromném prostoru se Consolovi podařilo stvořit kontrapunkt plný symboliky a návaznosti na kanonické literární vzory: „[...] mělo by se mluvit spíše o tradicích než tradici, o různých modelech, o rozdílných substrátech,

⁴² GUARRERA, Carlo. *Lo stile della voce. Mimesi del parlato da Verga a Consolo*. Citované dílo, str. 113

⁴³ Čerpáno z: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/09_Martinez_Bautista.pdf

⁴⁴ GUARRERA, Carlo. *Lo stile della voce. Mimesi del parlato da Verga a Consolo*. Citované dílo, str. 143-144

všech stejně důležitých k vytvoření stylisticky-ideového puzzle, jenž byl v případě tohoto textu autorovým záměrem.“⁴⁵

5.3.1. Vyznání jedné vášně

Avendo gran disio
dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante...⁴⁶

Je velmi příznačné, že právě verše Jacopa da Lentiniho, vrcholného představitele sicilské básnické školy první poloviny 13. století, uvozují první část tohoto mnohvrstevného románu, který i přes svůj vskutku skromný rozsah překypuje rozličnými intertextuálními odkazy a symbolikami.

V *Oratoriu* se seznamujeme s klíčovou linií příběhu, v níž se mladý řeholník Isidoro vyznává ze své spalující lásky k dívce jménem Rosalia, jejíž tvář spatřil v okně jednoho z palermských domů, když se za soumraku navracel do kláštera. Od prvního okamžiku se Isidoro cítí být k oné dívce připoután a uvědomuje si, že jeho život se tím setkáním od základu změnil. Všechny jeho dosavadní jistoty a cíle jsou rázem pryč, zůstává jen mučivá touha po Rosalii a po tom, co ztělesňuje. Už samotné jméno jeho vyvolené v sobě nese určitý podtext: svatá Rosalia je totiž patronkou Palerma, což může dodávat onomu vzplanutí punc fatality, předně se ale celý text otevírá dlouhou řadou Isidorových horečných promluv, v nichž si pohrává s dvěma složkami dívčina jména, které jako by v sobě snoubilo zcela protichůdné podstaty. *Rosa* je jemná růže, co ho přivábila a opojila, zatímco *Lia* je zhoubná liána, jež ho k sobě navždy připoutala jako pevný řetěz. Setkání s Rosalií je po Isidora nezpochybnitelným přerodem otevírajícím mu brány ráje a pekla zároveň; láska k Rosalii jako by byla největším dobrem, současně však i zlem, které protagonistu kdy v životě potkalo. Extrémnost jeho citů se v plném světle ukazuje již od počátku narace, jež se začíná dlouhou řadou vysoce

⁴⁵ MINARDA, Mario. *La lente bifocale. Itinerari stilistici e conoscitivi nell'opera di Vincenzo Consolo*. Citované dílo, str. 97: „[...] si dovrebbe parlare di tradizioni più che di tradizione, di modelli vari, di sostrati differenti tutti egualmente importanti per la realizzazione del puzzle stilistico ideativo che ha avuto in mente l'autore riguardo questo testo.

⁴⁶ CONSOLO, Vincenzo. *L'opera completa*. Citované dílo, str. 367 : „Celý roztoužený namaloval jsem obraz, krásou vám se podobající“

poetických a dokonale propracovaných přívlastků a přirovnání, jejichž prostřednictvím Isidoro Rosilii velebí a svým způsobem také proklíná: „Corona di delizia e di tormento, serpe che addenta la sua coda, serto senza inizio e senza fine, rosario d'estasi, replica viziosa, bujo precipizio, pozzo di sonnolenza, cieco vagolare, vacua notte senza lume, Rosalia, sangue mio, mia nimica, dove sei?“⁴⁷ I z této výmluvné pasáže vysvítá, že Isidorova zpověď nepředstavuje pouze upřímné vyznání, ale svým charakterem se podobá až náboženskému vytržení. Protagonista je přece v první řadě mnich, jenž by z podstaty neměl propadat světským tužbám, a tím méně fyzické přitažlivosti k nějaké ženě. Když se tak ale stane, Isidoro je ochoten pro svůj cit obětovat vše, celý svůj život pokládá k nohám vyvolené dívky. S trochou nadsázky lze říci, že stejně tak jako se předtím zaslíbil Bohu, zaslibuje se nyní zcela a bezvýhradně Rosalii. Vzdává se dobrovolně své předurčené mnišské dráhy a přijímá bídě placenou a nesmírně těžkou práci nosiče v přístavu, jenom aby dokázal dívčině matce, že se o svou milovanou Rosalii dokáže postarat. Když se podíváme na Isidorovu „dezerci“ z kláštera a porušení řeholního slibu optikou 18. století, v němž se děj odehrává, musíme nutně seznat, že se jednalo o vážný a skandální přečin, což o síle protagonistových citů mnohé vypovídá. V tomto zuboženém stavu se také prvně setkává s malířem Fabrizioem Clericim, jehož impozantní postava se jednoho dne v přístavu zjeví a zasáhne zásadním způsobem do Isidorova osudu. Clerici totiž zbědovanému mladíkovi nabídne, aby ho doprovázel na jeho dalších cestách.

5.3.2. Rolandovské putování

Hlasem narace se v nejobsáhlejší části knihy s názvem *Peregrinazione* stává Fabrizio Clerici, urozený a distingovaný umělec, jenž opouští strnulou šed' Milána a vydává se na cestu napříč Sicílií. Jakkoliv by se mohlo nejprve zdát, že putuje výhradně za poznáním a uměleckou inspirací, hned v úvodu této kapitoly románu se ozřejmuje, že jeho cesta je jistou formou útěku bez jasného cíle a určení, prostřednictvím něhož se snaží utišit svou marnou touhou po nedostupné ženě. Právě odhalení její identity je jedním z prvních míst, v němž se fikce protíná se skutečnou historickou realitou: žena, po níž touží, se totiž jmenuje Teresa Blasco, jež nebyla nikým jiným než babičkou spisovatele Alessandra Manzoniho. Tento

⁴⁷ CONSOLO, Vincenzo. *L'opera completa*. Citované dílo, str. 369: „Koruno rozkoše a utrpení, hade do svého ocasu se zakusující, věnče bez počátku a konce, růženče extáze, neřestná odpovědi, zhoubná tichosti, studni ospalosti, bloudění ve slepotě, pustá noci bez světla, Rosalie, krvi má, nepřítelkyně má, kde jsi?“

konkrétní aspekt však pro dílo nemá nijak zásadní význam, spíše dokresluje plastický obraz prostředí tehdejší milánské inteligence, v níž se fiktivní postava Fabrizia Clericiho pohybuje. Bylo by ovšem zavádějící tvrdit, že našeho milánského malíře k oné sicilské cestě vede čirá zhrzenost, zklamání a touha po zapomnění. Láska k paní Teresitě, jak ji něžně nazývá, získává právě svým nenaplněním úplně nový rozměr:

„Ona [Teresa], zaslíbená Cesaru Beccariovi, jeho lásku odmítne, ale Clerici se kvůli tomu necítí být poražen: naopak se rozhodne si pokojně zvolit přeměnu své fyzické touhy na ideální vášeň pro psaní, přičemž onu činnost z větší části vnímá jako soukromou a spontánní záležitost, jež dává průchod jeho niterným myšlenkovým pochodům a momentálním dojmům.“⁴⁸

„Essa [Teresa], destinata a Cesare Beccaria, rifiuterà il suo amore, ma non per questo Clerici si darà per vinto: al contrario, sceglie placidamente di trasferire l'oggetto del suo desiderio fisico alla passione ideale per la scrittura, percependo maggiormente questa attività come un fatto privato e spontaneo, sgorgato dal movimento interiore di impulsi e sensazioni leggere.“⁴⁹

Fabrizio Clerici tedy není svou láskou stravován do takové míry jako nebohý Isidoro, přesto však v obou protagonistech lze spatřovat určitou analogičnost. Nebo, přesněji řečeno, analogičnost jejich momentálního citového rozpoložení, které ale každý z nich reflektuje jiným způsobem. Clerici se rozhodne dedikovat Terese Blasco svůj zápisník z cest a přes jeho stránky s ní imaginárně rozmlouvat. Teresa se tak stává adresátkou pomyslných dopisů, které si sice nikdy nepřečte, ale díky nim je neustále přítomná, jako by onu pouť podnikala společně s ním. Již z tohoto úhlu pohledu se zde nabízí paralela s vysoce stylnovistickým konceptem *donna della salute*, tedy ženy, jež svou ušlechtilostí muže vnitřně povznáší a provází ho na cestě k duchovní přeměně. Je to láska zcela zbavená fyzické stránky, zůstává pouze její hluboce spirituální podstata. V případě Clericiho jsme nepochybně svědky něčeho podobného, ovšem samozřejmě ne bezvýhradně. I on má momenty, kdy není se situací plně vyrovnán, což se ukazuje zejména v jeho horečných úvahách, kdy pochybuje o smyslu a bezvýchodnosti lásky, ale také o životě jako takovém.

⁴⁸ MINARDA, Mario. *La lente bifocale. Itinerari stilistici e conoscitivi nell'opera di Vincenzo Consolo*. Citované dílo, str. 92

⁴⁹ Tamtéž

„O mia Musa, mia Sfinge, mia Europa, mia Persefone, mio sogno e mio pensiero, cos'è mai questa terribile, ma meravigliosa e oscura vita, questo duro enigma che l'uomo sempre ha declinato in mito, in racconto favoloso, leggendario, per cercar di rispecchiarla, di decifrarla per allusione, per metafora?“⁵⁰

„Ó má Múzo, má Sfingo, má Europo, má Persefono, můj sne a má myšlenko, co je vlastně ten hrozný, avšak úžasný a temný život, ten těžký hlavolam, který si člověk vždy snažil přetvořit v mýtus, v pohádkové a legendární vyprávění, v němž by ho věrně zobrazil a dešifroval pomocí aluzí a metafor?“

Když pak rozjímá nad obecnou povahou mocného citu a zejména pak nad Isidorovou slepou a drásavou vášní, na mysl mu vytane obraz Ariostova *Zuřivého Rolanda* a s ním souvislé pojetí lásky jako prchavé a proměnlivé entity, jako předmětu neustálého a bezútěšného hledání, jež nakonec vede k *destruktivnímu rolandovskému šílenství*.⁵¹

V této souvislosti si lze povšimnout jednoho z nejpozoruhodnějších aspektů románu: všech intertextuálních aluzí si je totiž Clerici sám plně vědom a vlastně na ně čtenáře i bezděky upozorňuje, čímž se po boku hraběte di Mandraliscy z výše analyzovaného románu stává do jisté míry zprostředkovatelem promluv samotného autora. Consolo sice nechává obě tyto vznešené a výsostně vzdělané postavy hovořit autonomně, ovšem současně jim vkládá do úst ideově i umělecky stylizované myšlenky. Clerici se ve svých hlubokých úvahách mnohdy opírá o okřídlená literární paradigmaty a svou složitě konstruovanou dikci v zásadě neopouští, pod povrch této jeho vrostlé masky je v textu možné nahlédnout jen zřídka. Přesto však ušlechtilý malíř Fabrizio Clerici není samoučelnou postavou, která by měla za úkol jen a pouze papouškovat autorovu poetiku. Když čtenář přistoupí na daná pravidla hry, za Clericiho vytríbenými slovy lze přece jenom tušit opravdový cit v jistém smyslu srovnatelný s Isidorovou šířavou touhou po Rosalii. Mezi řádky kultivovaných příměrů a leopardiovských⁵² parafrází se skrývá upřímný prožitek a skutečný soucit s Isidorem, v nějž přeroste počáteční blahosklonnost. Mezi oběma protagonisty se totiž nejedná o prostý vztah sluhy a pána, jak by se dalo na první pohled předpokládat. Clericimu není Isidorovo trápení v žádném případě lhostejné, naopak se o jeho příběh živě zajímá, přestože vlivem okolností není

⁵⁰ CONSOLO, Vincenzo. *L'opera completa*. Citované dílo, str. 436

⁵¹ MINARDA, Mario. *La lente bifocale. Itinerari stilistici e conoscitivi nell'opera di Vincenzo Consolo*. Citované dílo, str. 93: „[...] orlandina pazzia distruttrice“

⁵² Už samotný Clericiho cestovní deník skýtá mnohé podobnosti s rozsáhlým dílem *Zibaldone* básníka Giacoma Leopardiho, ale protagonista někdy také parafrázuje verše ze slavných Leopardiho *Zpěvů*.

se situací plně obeznámen. Isidoro totiž o svém trápení zprvu mlčí, a když se poté přece rozhodne svému spolucestovateli prozradit, jak se věci mají, neustále ho něco či někdo zvenčí přerušuje. Clerici ale snad i podvědomě vytuší hloubku Isidorovy bolesti a nazírá na ni z jakéhosi univerzálně platného hlediska. To se v plném světle ukazuje v momentě, kdy jsou protagonisté při svém putování okradeni lotrovskou bandou pod vedením dona Vita Sammatara, jehož životní příběh vykazuje až absurdní podobnosti s Isidorovým osudem. Také don Vito se vzdal mnišství kvůli ženě jménem Rosalia, ovšem kromě toho se ještě dopustil vraždy svého soka, čímž se definitivně vydělil ze slušné společnosti a nezbylo mu než nastoupit dráhu zločinu. Jak se ale později ukáže, bezcitným lumpem se v jádru nikdy nestal. Clerici mu totiž ani po přestáté zkušenosti neodmítne nezištnou pomoc v nouzi, načež pohnutý don Vito nakáže svým mužům, aby noblesnímu umělci vše vrátili zpět. Clerici ve své velkomyslnosti vůči nim ostatně zášť ani nepocítuje, naopak v něm Vitovy životní peripetie budí zvědavost, jež se promítne na stránkách jeho deníkových rozprav s milovanou Teresitou:

„[...] E il mio diario dunque ha proceduto, vi siete accorta, come la tavola in alto d'un retablo che poggia su una predella o base già dipinta, sopra la memoria vera, vale a dire, e originale, scritta da una fanciulla di nome Rosalia. Che temo sia la Rosalia amata da don Vito Sammataro, per la quale uccise, e si convertì in brigante. O pure, che ne sappiamo?, la Rosalia di Isidoro. O solamente la Rosalia d'ognuno che si danna e soffre, e perde per amore.“⁵³

„[...] Mohla jste si povšimnout, jak můj deník pokročil, podobá se desce vysoko na oltáři, spočívající na již vymalovaném podstavci či základu, a já v něm vzpomínám skutečný a, nutno podotknout, originální příběh psaný jistou dívkou jménem Rosalia. A obávám se, že to byla právě ta Rosalia, pro kterou don Vito Sammataro zabíjel a přeměnil se v lotra. Anebo co my víme?, je to Isidorova Rosalia. Nebo prostě Rosalia každého, kdo se souží a trápí, a kdo ztrácí hlavu pro lásku.“

Rosalia se tak před našima očima proměňuje v symbol fatálního milostného poblouznění, z jejího konkrétního obrazu zůstává obecný archetyp ženy-pokušitelky, pro kterou muži neváhají popřít vše, na čem jim záleželo. Není žádnou náhodou, že se v knize setkáváme hned se dvěma případy zahození řeholního slibu kvůli dívce jménem Rosalia. Tento fakt samozřejmě nelze interpretovat jako zřeknutí se Boha ve smyslu absolutním, nýbrž spíše jako

⁵³ CONSOLO, Vincenzo. *L'opera completa*. Citované dílo, str. 423

opuštění pevně zvoleného životního poslání. Isidoro se ani po svém vystoupení z kláštera nestává žádným kacířem či bezvěrcem, možná spíše naopak. Vito Sammataro sice zašel ve své slepé vášni dál a Bohu se svými skutky zpronevěřil mnohem citelněji, přesto se ani on nedá považovat za nějaké monstrum, kterému už není nic svaté. Z Isidorova počínání navíc vysvítá, že u své víry hledá útěchu možná více než dřív a ve skrytu duše doufá v boží milosrdenství.

5.3.3. Sicilské kontrasty a intermezzo v Alcamu

Sicílie 18. století, kterou protagonisté bok po boku brázdí, je v *Retablu* nastíněna jako země kontrastující svou barevnou vitalitou s vybledlým urbanizovaným Milánem, v němž jako by byl člověk na hony vzdálen jakési genuinní dimenzi života. Fabrizio Clericiho od počátku fascinuje, jak nenuceně se na onom malebném ostrově snoubí bohaté dědictví antických dob s venkovskou rázovitou krajinou, kde vše běží podle pradávných zákonitostí. Přesto se ale nejedná o čistě zidealizovaný obraz odtržený od tehdejší reality. Všudypřítomná chudoba musí urozeného milánského malíře nutně udeřit do očí již v okamžiku, kdy ve vřavě palermského přístaviště poprvé potkává zbídačeného Isidora. Mnohdy tíživé životní podmínky místních obyvatel a celkovou hospodářskou i sociální zaostalost nelze popírat, přesto se ale Clericimu Sicílie jeví jako kouzelný ostrov plný inspirace a dávných hodnot, které už jinde není možné zachytit. Jedinečnou a prchavou atmosféru ostrova se pak snaží zachycovat nejen na stránkách cestovního zápisníku věnovaného paní Teresitě, ale také na četných skicách a náčrtech.

Nyní se ale již dostáváme k nesmírně zajímavému intermezzu v Alcamu, kde čeká protagonisty setkání se slovutným panem Lodovicem Soldanem a ostatními muži ze spolčenství s názvem Accademia dei Ciulli Ardenti, jež má za úkol nejen opatrovat a velebit odkaz sicilské básnické tradice, ale rovněž představovat a hodnotit umělecké počiny jejích členů. Clericimu se na panství Lodovica Soldana dostane vřelého přivítání; pán domu se k němu chová s bezbřehým respektem a zahrnuje ho pozornostmi, přesto se Clerici zvláště později nedokáže ubránit určitým rozpakům. Jako čestný host se totiž musí účastnit „akademických“ disputací a vyslovovat soudy nad básnickými pokusy některých členů spolčenstva, ale necítí, že by mu to příslušelo. Vlastně je z jejich poezie celkem zmatený, a to jednak kvůli její silné dialektálnosti, ale také na něj působí dojmem určité starosvětské

stylizace. Chinigò a Crisèmalò, co poezii přednášejí, se tak v jeho očích stávají alter-egy Chanfally a Chirinose, tedy dvojice fanfarónů z výše jmenované Cervantesovy komické hříčky, kteří se skrze svou performanci snaží dostat publikum tam, kam se jim to hodí.⁵⁴

Při návštěvě u alcamských *akademiků* si Clerici musí nutně uvědomit, jak daleko se ocitl od všech milánských intelektuálních salónů. Ostatně již od počátku se na něj Soldano obrací jako na „váženého lombardského umělce“, čímž ale de facto potvrzuje neoddiskutovatelný kontrast světů, z nichž oba pocházejí. K dovršení všeho je protagonista nakonec konfrontován s děsivou scénou v režii Soldanova syna, který nechává prohánět a bičovat ženy, jež se od něj nechaly zneuctít, aby se tak zbavil následků v podobě případného nežádoucího otcovství. Vždy jemný a galantní Clerici je tímto barbarským chováním zcela paralyzován a jenom se utvrzuje v rozhodnutí Alcamo bez dalších průtahů opustit.

Než se tak ale stane, je třeba se ještě krátce pozastavit nad další z řady intertextuálních rafinovaností spjatých se zmiňovaným místem, kterou zde příznačně ztvárňuje básník Cielo d'Alcamo. Kolem identity tohoto představitele sicilské školy 13. století panují sice jisté nejasnosti, nicméně je považován za autora *Contrastu*, který je ve *Vatikánském zpěvníku 3793* zanesen pod názvem *Rosa fresca aulentissima*; jedná se o básnickou skladbu, jež byla nepochybně určena k přednesu před publikem, a v níž spolu formou dialogu rozmlouvají dva milenci. Není to však dialog v pravém slova smyslu, spíše se jedná o na sebe navazující monologické promluvy. Žena nejprve odolává mužovým žádostem, nakonec ho ale vyslyší. Tato koncepce přeneseně koresponduje s příběhem Rosalie a Isidora, postačí si vybavit kapitoly *Oratorio* a *Veritas*, v nichž si právě takovou formou protagonisté sdělují své city a pohnutky. Tradičně kurtoazní motiv můžeme analogicky spatřovat také v Isidorově velebení milované ženy jako dokonalé bytosti a paní všeho osudu. Zároveň se zde ozřejmuje, v čem tkví podstata názvu Accademie dei Ciulli ardenti: Ciullo je totiž jednou ze spekulovaných variant básníkova jména.⁵⁵ Hrdé a tradiční sepětí alcamských vzdělců se samotnými kořeny sicilské kultury a literatury už nemůže být markantnější.

⁵⁴ Na paralelu s těmito Cervantesovými postavami upozorňuje Carlo Guarrera ve výše citovaném díle na straně 143.

⁵⁵ Čerpáno z: <http://www.treccani.it/enciclopedia/cielo-d-alcamo/>

5.3.4. Zpověď Rosalie a završení cesty

Veritas, poslední a nejtěplejší kapitola románu, nám umožňuje nahlédnout situaci optikou postavy, jež dosud neměla tu možnost. Zčistajasna se před námi otevírá Rosaliin monolog, v němž formou niterné zpovědi osvětluje své pravé city k Isidorovi a také důvody, proč ji po svém návratu z cest už více neshledal. Vyznává se, že ho sice nemilovala od první chvíle, ale o to je teď její cit silnější a stálejší. Rosaliin tón je zcela vyrovnaný, zdá se být smířená se světem i s volbou, kterou se chystá učinit. Láska je věčná, štěstí zamilovaných je však pomíjivé. V nebetyčně bídých poměrech, které by na protagonisty dozajista čekaly, by se totiž vytoužený společný život velmi rychle změnil v nikdy nekončící živoření, které by sen jejich lásky postupně umořilo. Rosalia je ale přesvědčena, že jejich láska si zaslouží žít ve své nejčistší podobě a neztratit tak nic ze své výjimečnosti a intenzity.

„E ora che la sai, la verità, se la capisci, fatti saggio, Isidoro, ritorna virtuoso. Chiedi perdono al padre gurdiano, reintra nel convento. Saperti ancora monaco mi dona contentezza. Monaco tu e monaca io, nel voto e nel ricordo del nostro amore.“⁵⁶

„A teď když víš, jaká je pravda, pokud jsi jí porozuměl, umoudři se, Isidoro, buď zase ctnostný. Požádej o odpuštění otce přestaveného a vrať se do kláštera. Vědomí, že budeš znovu mnich, mě naplňuje uspokojením. Ty budeš mnich a já jeptiška, v zaslíbení a ve vzpomínce naší lásky.“

Rosaliiným rozhodnutím se román vlastně cyklicky vrací na samý začátek hlavní milostné linie, jež se nakonec završuje zcela opačně. Isidoro se kvůli lásce k Rosalii mnišství vzdal, Rosalia se pro lásku k Isidorovi na řeholnickou dráhu dobrovolně vydává. A z jejích slov jasně vyplývá, že to vše podstupuje pro záchranu jejich citu, který se jen a pouze tímto způsobem může dotknout bran věčnosti.

Ke konci své pouti dospívá také Fabrizio Clerici, ovšem jedná se o konec pouze zdánlivý. Po návratu do Palerma totiž pozná, že možná právě cesta samotná může být oním cílem, který se po celou dobu jejího trvání snažil nalézt. Při svém putování totiž okusil pocit nespoutané svobody a nekončícího objevování, což mu již Miláno ani se všemi svými mondénnostmi a intelektuálními stimuly nedokáže nikdy poskytnout. Ne nadarmo nese „Clericiho“ kapitola

⁵⁶ CONSOLO, Vincenzo. *L'opera completa*. Citované dílo, str. 475

románu název *Peregrinazione*, což může znamenat putování, vandrování, ale v dobrém slova smyslu také bloudění. Ne každé bloudění je však beznadějně.

„Dopo la Sicilia, forse mi recherò in Ispagna o ancora più lontano, di là dell’Oceano, nel Nuovo Mondo. Ora non so. Ora addio, donna bella e sagace, che foste amica mia. Addio Teresa Blasco, addio marchesina Beccaria.“⁵⁷

„Po Sicílii se možná vydám do Španělska nebo ještě dál, tam za Oceán, do Nového Světa. Ted’ ještě nevím. Ted’ buďte sbohem, krásná a bystrá paní, vy, jež jste mi byla přítelkyní. Sbohem Tereso Blasco, sbohem markýzko Beccariová.“

Takto se na stránkách svého cestovního deníku Clerici loučí nejen se svým sicilským dobrodružstvím, ale také s milovanou ženou, která mu byla po celou tu dobu symbolicky nablízku a která se mezitím v reálném světě vdala za Cesara Beccariu. Zda si na svých dalších cestách malíř Fabrizio Clerici povede onen deník a bude jeho prostřednictvím znovu rozmlouvat se snovým obrazem své lásky, se už nedozvíme. Je ale dost možné, že stejně tak jako Rosaliin dopis Isidorovi představují i tyto řádky jakési poslední sbohem, jímž se Clerici loučí se svým zvěčnělým ideálem Teresy a nechává ho, aby se s její skutečnou osobou opět pevně spojil v jedno.

⁵⁷ Tamtéž, str. 467

6. Závěr

V závěru práce se pokusíme shrnout výsledky výše provedených analýz a zhodnotit, jak jsou námi zkoumané prvky ve vybraných románech reflektovány.

Hned na úvod lze předeslat, že literární topos Sicílie se v tvorbě námi zvolených autorů objevuje opakovaně, avšak každý ze spisovatelů ho uchopuje zcela originálním způsobem. Abychom mohli poskládat co nejplastičtější obraz paralel a odlišností skrytých uvnitř narace, zaměříme se nejprve na klíčové motivy a tematiky, jež v dílech rezonují. Jedná se především o motiv cesty a návratu ke kořenům, téma vzpomínky, pojetí Sicílie jako mýtického prostoru, výskyt archetypálních postav, ale v neposlední řadě také jistá podvědomá a podpovrchová autobiografičnost. Pojdme si tedy shrnout, jak se jmenované prvky zrcadí v jednotlivých románech.

Motiv cesty a návratu se ukazuje být stěžejním už pro první analyzovaný román: protagonista Silvestro z Vittoriniho *Conversazione in Sicilia* je hnán jakousi instinktivní a nesdělitelnou naléhavostí do svého rodného kraje, přičemž na něj čeká setkání s mnoha archetypálními i alegorickými postavami, z nichž mnohé se mu stanou symbolickými průvodci na cestě za opětovným nalezením vzpomínek. Jeho cesta je dlouhým řetězem různých setkání a promluv, na jejímž konci sice protagonistu nečeká žádná zázračná katarze, avšak svůj smysl bezesporu měla. V románě *Le città del mondo* pak cesta představuje spíše synonymum pro nikdy nekončící pohyb a hledání, při němž protagonisté krouží kolem mýtických i skutečných cílů, aniž by do nich někdy dorazili: jejich pouť má tedy charakter věčného koloběhu. Consolův hrdina Clerici z *Retabla* se naproti tomu vydává na svou výpravu cíleně: touží po objevení krásy dosud nepoznaného kraje, zároveň ale v cestě hledá útěchu ve své bolesti z neopětovaného citu. To ale ještě netuší, že jeho putování nakonec získá mnohem hlubší význam: konec cesty se pro něj symbolicky stane začátkem nějaké další.

Sicílie jako mýtický, historicky přesně nedeterminovaný prostor se do jisté míry objevuje ve všech analyzovaných dílech, ovšem v Bonaviriho románě *La divina foresta* jde tato tendence suverénně nejdál. „Jeho“ Sicílie je nadpozemská a bájná, má podobu prvotního arkadického

světa, který ještě nezná dějinné počítání času. V osobě protagonisty, jenž na počátku znázorňuje elementární esenci veškerého jsoucna, pak teprve probíhá komplexní geneze, jejíž výsledek je čistou alegorií. Také Vittoriniho Sicílie (co se týče námi zvolených románů) v sobě uchovává mýtickou dimenzi, ke které se postavy stácejí, avšak aspoň orientační historická data zde existuje. Také Gesualdo Bufalino v *Dicerii dell'untore* vykresluje sicilskou přírodu v okolí plicního sanatoria až v rajských konotacích, přičemž i život tamějších pacientů vládne jistou atemporální atmosférou, zároveň ale dobře víme, že se jedná o Sicílii těsně po druhé světové válce. V případě děl Vincenza Consola je situace v tomto ohledu již poněkud složitější. Zejména román *Il sorriso dell'ignoto marinaio* nemůže být vnímán odvisle od své exaktní historické determinace. V jeho již analyzovaných kapitolách dokumentárního charakteru

jsou totiž přesně popisovány reálné události a postavy, jež přímo zasahují do osudu protagonistů. Consolo dokázal na skromném rozsahu tohoto díla přímo oživit ducha slavné antirisorgimentálních tradice a lze konstatovat, že v *Il sorriso dell'ignoto marinaio* tvoří historická skutečnost s fikcí důmyslně propojený amalgám. I v Retablu tuto tendenci můžeme zřetelně pozorovat a je jasné, že v Consolových románech není vůbec nic náhodné.

Za společného jmenovatele románů Vincenza Consola a Gesualda Bufalina by se dal označit především rafinovaný, umně konstruovaný styl narace a bohatá intertextualita. Consolova díla mají velmi složitou strukturu: v románě *Il sorriso dell'ignoto marinaio* dochází v rámci jednoho vyprávění k častým změnám forem (epistolární, dokumentární, prostá er-forma), v Retablu má pak každá z částí knihy jinou vypravěčskou fokalizaci. Těmto obměnám je samozřejmě přizpůsobena narativní dikce, jež musí užívat rozličných rejstříků. Bufalino je mistrem košatých promluv barokizujícího charakteru, které ovšem v ústech postav mohou působit poněkud přestylizovaným a strojeným dojmem, avšak dá se říci, že k poněkud surreálné atmosféře sanatoria, kde všichni po vzoru Buzzattiho hrdinů z *Tatarské pouště* čekají, že se něco stane, aby se nakonec nestalo nic, je vlastně příhodný. Intertextuální dimenze v *Dicerii dell'untore* vysvítá především z protagonistových rozhovorů s přízračnou postavou lékaře il Gran Magra, zatímco Consolo svým hrdinům vkládá vzletné intertextuální odkazy přímo do úst, anebo je programově posílá na místa, jež jsou nějakým způsobem svázána s fundamenty literární tradice; nechává je, aby si vlastně ony aluze „sami“ objevili.

Obecně lze ale říci, že specifické a pečlivě konstruované užití jazyka jako nástroje sloužícího k akcentaci určitých motivů, je v námi zkoumaných dílech zcela zjevná. *Conversazione in*

Sicilia je v tomto ohledu emblematickým dílem: Vittorini se zejména v promluvách postav-symbolů snažil o přepis ústní lidové tradice, což se týká především hojných návratných až refrénovitých prvků a užití dialektálních výrazů, které zde není samoučelné. Bonavirioho dikce v románu *La divina foresta* je pak proložena evokativními citoslovci, které pomáhají navozovat atmosféru barvitosti a hmatatelnosti oné mýtické scenerie.

Poté, co jsme si shrnuli nejdůležitější motivické a stylistické aspekty výše rozebíraných děl, jistě není od věci se zamyslet, do jaké míry lze v předmětných románech vysledovat prvky autobiografičnosti, a současně také zauvažovat nad vztahem autorů k jejich rodnému „ostrovu“.

Elio Vittorini se z možné autobiografické interpretace románu *Conversazione in Sicilia* sám vyvazuje v epilogu, který byl již výše citován. To se ale týká především faktografické stránky příběhu a protagonisty. Instinktivní pocit vykořeněnosti a touze po návratu, který spočívá v metaforické dimenzi díla pod povrchem narace, však zcela určitě nemůže být Vittorinimu cizí, ba naopak. Gesualdo Bufalino je ve svých dílech tak trochu mystifikátorem, ovšem v souvislosti s *Dicerii dell'untore* přiznává aspoň autobiografickou bázi kořenů své inspirace. Vysoce stylizovaná dikce díla ale naopak svědčí spíše o snaze se z příběhu co nejvíce vyčlenit. U Vincenza Consola se vzhledem k charakteru narace o autobiografičnosti hovořit příliš nedá, ale nelze na tomto místě nevzpomenout, jak úzký vztah má s protagonisty svých románů, jejichž promluvy jsou někdy přeneseným proudem jeho vlastních filozofických myšlenek. Giuseppe Bonaviri si zase ve své tvorbě utvořil soukromý mikrokosmos složený ze vzpomínek na rodinu a domovský kraj, do jehož poetických kulis zasazuje svá vyprávění.

S výjimkou Gesualda Bufalina prožili všichni spisovatelé, jimž je práce věnována, podstatnou část života mimo rodnou Sicílii. A nutno podotknout, že opuštění rodného ostrova nemuselo vždy znamenat srdceryvnou volbu; mohlo být i vítanou příležitostí k novému začátku. Ale ať už se jejich novým domovem stal Milán, Florencie, Frosinone, či jakékoliv jiné město, pouto s „ostrovem“ ani jeden z nich neztratil. A nic toho nemůže být lepším důkazem než fakt, že právě topos Sicílie se stabilně objevuje v průřezu celé jejich tvorby. Sicílie, jež z jejich děl vystupuje, nemá pouze jednu tvář: snoubí v sobě mýtický, historický i hluboce osobní ráz, a to vše v rozličném poměru. Před námi stojí čtyři spisovatelé a čtyři rozdílné obrazy Sicílie, které ač jsou v mnohém analogické, ve stejném množství aspektů a nuancí se liší. Jedno však mají všechny společné: čirou autentičnost výpovědi o tom, co pro námi zvolené autory jejich rodný ostrov znamená.

7. Seznam použité literatury:

Primární literatura:

- BONA VIRI, Giuseppe. *La divina foresta*. Palermo: Sellerio, 2008
- BONA VIRI, Giuseppe. *Il vicolo blu*. Palermo: Sellerio, 2003
- BUFALINO, Gesualdo. *Opere*, volume II. (a cura di Francesca Caputo). Milano: Bompiani, 2006
- BUFALINO, Gesualdo. *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*. Milano: Bompiani, 2000
- CONSOLO, Vincenzo. *L'opera completa*. Milano: Arnoldo Mondadori editore S.p.A., 2015
- VITTORINI, Elio. *Le opere narrative*, volume I. (a cura di Maria Corti). Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1974,
- VITTORINI, Elio. *Le opere narrative*, volume II. (a cura di Maria Corti). Milano: Arnoldo Mondadori editore S.p.A., 1974

Sekundární literatura:

- CATALANO, Ettore. *La metafora e l'iperbole: studi su Vittorini*. Bari: Progedit, 2007
- CROVI, Raffaele. *Il lungo viaggio di Vittorini: una biografia critica*. Venezia: Marsilio, 1998
- FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Einaudi, 1991
- GUARRERA, Carlo. *Lo stile della voce da Verga a Consolo*. Messina: Sicania, 1997
- MINARDA, Mario. *La lente bifocale. Itinerari stilistici e conoscitivi nell'opera di Vincenzo Consolo*. Gioiosa Marea: Pungitopo, 2014
- MUSARA, Franco. *Scrittura della memoria/Memoria della scrittura. L'opera narrativa di Giuseppe Bonaviri*. Firenze: Franco Cesati editore, 1999
- PERRELLA, Silvio. *In fondo al mondo. Conversazione con Vincenzo Consolo*. Messina: Mesogea, 2014

- ZAGO, Nunzio. *Gesualdo Bufalino, la figura e l'opera*. Palermo: Pungitopo, 1987

Internetové prameny:

- Článek o Cervantesově hře Retablo de las maravillas, dne 15. 12. 2017 dostupný z:
http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/09_Martinez_Bautista.pdf

- Treccani.it:

Článek o Gentileho školské reformě, 20.12. 2017 dostupný z:

http://www.treccani.it/enciclopedia/la-riforma-gentile_%28Croce-e-Gentile%29/

Dantovská encyklopedie, 18.12. 2017 dostupný z :

http://www.treccani.it/enciclopedia/lombardo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

Článek o Cielovi d'Alcamo, 18.12. 2017 dostupný z:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/cielo-d-alcamo/>

Článek o Leonardu Sciasciovì: 1.12. 2017 dostupný z:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-sciascia>

Článek o Vitalianu Brancatim: 1.12. 2017 dostupný z:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/vitaliano-brancati/>

Riassunto

In questa tesi ci si dedica all'analisi degli aspetti specifici di realismo mitico nelle opere di Elio Vittorini, ci si concentra sulla linea lirica della sua produzione letteraria e si segue la continuazione di suddetta linea nei romanzi da noi scelti di Gesualdo Bufalino, Giuseppe Bonaviri e Vincenzo Consolo.

All'inizio viene fatta una breve introduzione nella quale si osserva lo sviluppo di realismo mitico nella letteratura italiana del Novecento e le particolarità dell'immagine della Sicilia nel contesto letterario dell'Isola.

Il capitolo iniziale si apre con una breve introduzione biografica di Elio Vittorini in cui vengono osservati in prima fila i momenti chiave della sua vita privata e professionale. In seguito ci si concentra sull'indagine profonda dei suoi romanzi *Conversazione in Sicilia* e *Le città del mondo* attraverso la quale vengono sottolineati i motivi di viaggio, ritorno, ricordo e memoria.

I tre capitoli seguenti sono dedicati agli altri autori trattati. Dopo una breve introduzione biografica di ciascuno di loro si scelgono i romanzi oggetto, quelli in cui i motivi ricercati sono particolarmente significativi. Inanzitutto viene presentato Gesualdo Bufalino con il suo romanzo *Diceria dell'untore* la cui analisi mette in evidenza le particolarità della sua dizione raffinata e artisticamente costruita. Poi segue un capitolo breve su Giuseppe Bonaviri e si verifica che i motivi da noi esaminati risultano meno intensi nel nucleo delle sue opere. Detto questo, l'analisi del suo romanzo *La divina foresta* non è così approfondita come le altre, benché sufficiente. Il capitolo analitico finale è dedicato allo scrittore Vincenzo Consolo e i suoi romanzi *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Retablo*. Le indagini accentuano principalmente le dimensioni alegoriche e intertestuali delle opere esaminate. Sulla base di queste analisi si fa notare anche l'atteggiamento particolare dell'autore verso la questione della storia e la finzione.

Nel capitolo finale si comparano i risultati delle analisi effettuate, si scoprono i paralleli dei motivi, dello stile e delle tendenze autobiografiche degli autori scelti da noi. In conclusione si evidenzia in modo particolare anche l'immagine della Sicilia nell'ottica delle opere di Vittorini, Bufalino, Bonaviri e Consolo.

Résumé

Tato diplomová práce je věnována rozboru mýtických prvků v díle Elia Vittoriniho, zaměřuje se na lyrickou polohu jeho tvorby a sleduje její pokračování ve vybraných románech Gesualda Bufalina, Giuseppa Bonaviriho a Vincenza Consola. V úvodu práce je stručně nastíněn vývoj italského mýtického realismu a obrazu Sicílie v literatuře. První a nejobsáhlejší analytická kapitola je věnována Vittorinimu, v níž je nejprve představen stručným medailonem, který zachycuje nejdůležitější okamžiky jeho osobního i profesního života. Pak je již přistoupeno k důkladným analýzám románů *Conversazione in Sicilia* a *Le città del mondo*, v nichž jsou akcentovány především motivy cesty, návratu, vzpomínky a paměti.

Další tři kapitoly jsou věnovány zbylým autorům. Každý z nich je nejprve krátce představen biografickým úvodem a poté jsou u všech zvolena reprezentativní díla, jež se stanou předmětem rozborů. Jako první je představen Gesualdo Bufalino, u něž jsou hledané prvky analyzovány prizmatem románu *Diceria dell'untore*. Zde se ozřejmují specifické aspekty jeho dikce, která je umně konstruovaná a rafinovaná. Následuje stručná kapitola o Giuseppe Bonavirim, v jehož tvorbě rozebírané motivy nerezonují tak intenzivně. Z toho důvodu je rozboru románu *La divina foresta* věnován útlejší prostor, na němž je ale řečeno vše podstatné pro námi zkoumaná témata. V závěru analytické části je pojednáno o románech *Il sorriso dell'ignoto marinaio* a *Retablo* od Vincenza Consola. V analýzách je kladen důraz na intertextuální a alegorickou dimenzi zmiňovaných děl. Zároveň je zde akcentováno téma historie a fikce.

V závěru práce jsou komparativně nahlédnuty výsledky dílčích analýz a jsou sledovány motivické a stylové paralely jednotlivých autorů, míra autobiografičnosti a obraz Sicílie, jež tvorby Elia Vittoriniho, Gesualda Bufalina, Giuseppa Bonaviriho a Vincenza Consola vystupuje.